

MÉTHODE | ÉTUDES SPÉCIALES

A. PRUMIER | C. PRUMIER

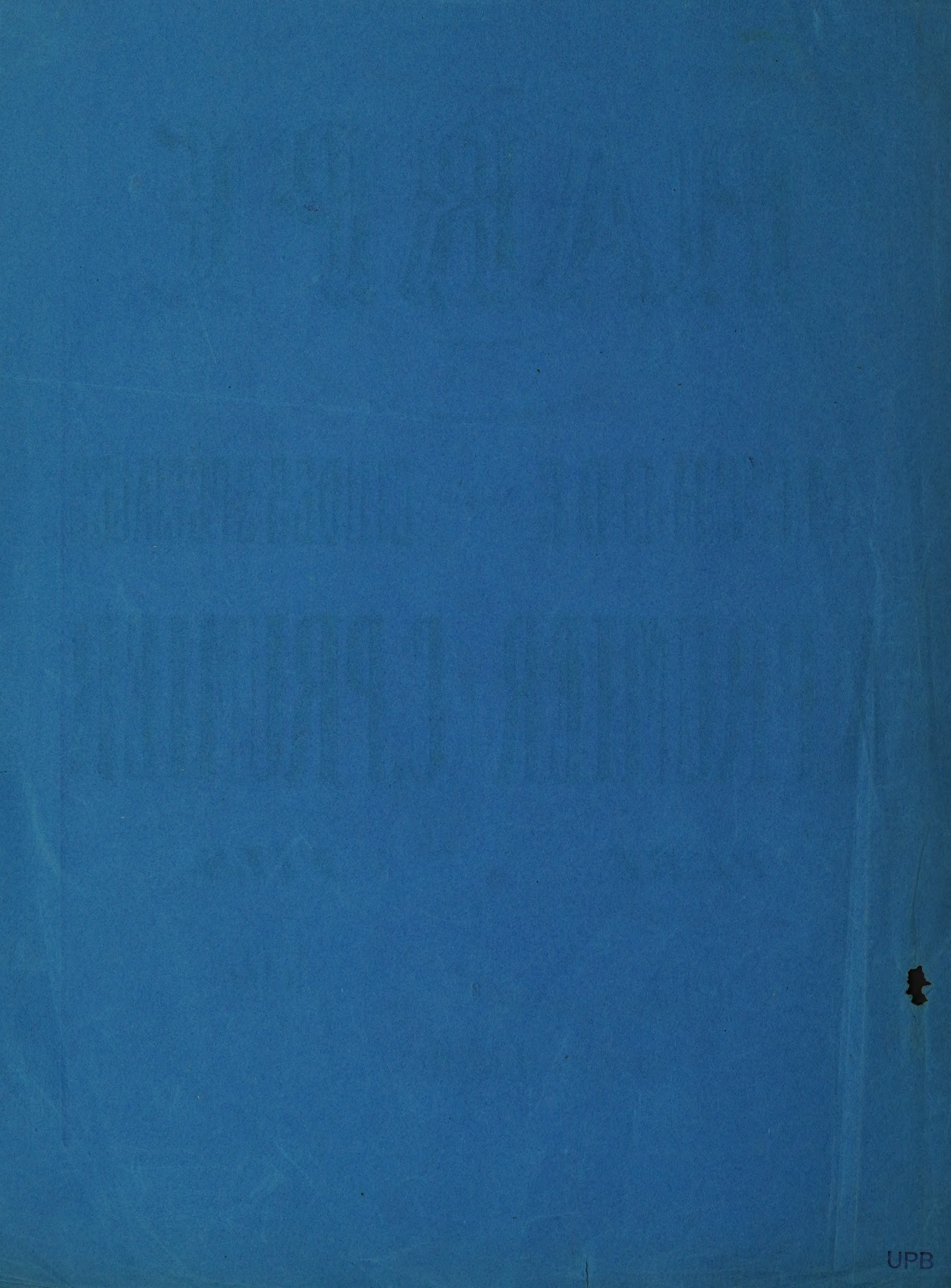
PÈRE. | ***FILS.***

Æ

1865 | 1866

2

PARIS.



Etudes spéciales

POUR LA

HARPE

sur les Accords, les Arpèges et les Gammes

précédées d'une introduction pour l'instruction des élèves.

Complément de la Méthode de A. PRUMIER

PAR

A.C.A. **PRUMIER** FILS

Premier Harpiste du théâtre Impérial de l'Opéra et de la société des concerts.

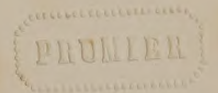
Ouvrage adopté

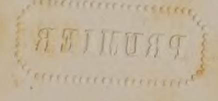
pour l'enseignement de la classe de Harpe,
au conservatoire Impérial de Musique.

Propté de l'Auteur *Prix net 20f*

Æ

À PARIS, G. BRANDUS & S. DUFOUR EDITEURS
103, rue Richelieu, au 1er





CONSERVATOIRE IMPÉRIAL
DE MUSIQUE
et
DE DÉCLAMATION.

Paris le 26 Juillet 1866.

Le comité des études musicales du Conservatoire Impérial de musique de Paris, a examiné l'ouvrage de Mr C. PRUMIER fils, ayant pour titre: ÉTUDES SPÉCIALES POUR LA HARPE, précédées d'une introduction dans laquelle l'auteur fait connaître le but qu'il s'est proposé.

La harpe fit longtemps le charme des salons. mais, grâce à ses perfectionnements, elle est devenue partie intégrante des orchestres. Pour la mettre en état de remplir sa nouvelle mission, il fallait écrire de nouvelles études, des ÉTUDES SPÉCIALES, et Mr C. PRUMIER fils a rempli cette tâche avec autant de talent que de soin. Toutes les difficultés praticables sur cet instrument, toutes les combinaisons de gammes, d'accords et d'arpéges se suivent dans un ordre logique et progressif.

Le comité qui, déjà, avait adopté pour les classes du conservatoire l'ouvrage de Mr PRUMIER père MÉTHODE DE HARPE, a pensé qu'il serait également utile d'adopter celui de Mr C. PRUMIER fils comme suite et complément indispensable du précédent.

Signé: AUBER, directeur président _ EDOUARD MONNAIS_ commissaire impérial _ AMBROISE THOMAS _ REBER _ GEORGES KASTNER _ EMILE PERRIN _ F. BENOIST _ FRANÇOIS BAZIN _ DAUVERNÉ _ J.B. WEKERLIN _ A de BEAUCHESNE sécretaire.

TABLE DES MATIÈRES

AVIS POUR LE RELIEUR

placement des planches photographiques

la planche 1 en regard de la page 3

.... 2 5

.... 3 6

Planche 1





MANTE *Photo*

INTRODUCTION

Cet ouvrage doit être considéré comme la suite de la méthode de harpe à double mouvement que mon père a publiée. J'ai voulu rassembler des exemples de toutes les sortes d'études auxquelles doit se livrer le harpiste, qui veut posséder à fond toutes les ressources de l'instrument. Mais, avant tout, je crois devoir adresser aux jeunes élèves quelques conseils, dont ils reconnaîtront l'utilité, et quelques observations qui leur présenteront des idées nouvelles.

POSITION DE LA HARPE. (Planche 1)

Lorsque l'on veut se servir de l'instrument, sa partie inférieure se trouve supportée par ses 2 pieds de derrière, et sa partie supérieure soutenue par l'épaule droite; la main droite exécute la partie aiguë et la main gauche la partie grave. On pourrait tout aussi bien faire soutenir la harpe par l'épaule gauche; alors la main gauche exécuterait la partie aiguë et la main droite la partie grave; c'est une très bonne étude à faire; c'est le meilleur moyen à employer pour acquérir une bonne main gauche; je crois qu'il serait très important en commençant l'étude de l'instrument de s'accoutumer de suite à jouer alternativement sur l'une ou l'autre épaule. Dans ces deux cas, la harpe ne peut être un fardeau pour l'épaule, qui doit seulement la soutenir en équilibre. L'instrument doit être placé un peu en biais devant l'instrumentiste afin qu'il puisse atteindre plus facilement les cordes graves. Il faut avoir le corps et la tête dans une position verticale sans raideur, et conserver les 2 épaules à une même hauteur.

POSITION DU BRAS ET DE L'AVANT-BRAS

Le bras et l'avant-bras doivent former un angle aigu lorsque l'on joue dans l'aigu; un angle droit dans le médium, et un angle obtus dans le grave.

DU BRAS ET DE L'AVANT-BRAS QUI EXÉCUTE LA PARTIE AIGUË.

Le dessous de l'avant-bras lorsque l'on joue dans le grave, et le poignet dans le médium doivent être légèrement appuyés sur le corps de la harpe et dans l'aigu, le coude doit se retirer en arrière du corps et l'avant-bras finir par n'avoir d'autre appui que la première phalange du pouce. Le coude doit être autant que possible à la même hauteur que la main.

DU BRAS ET DE L'AVANT-BRAS QUI EXÉCUTE LA PARTIE GRAVE.

Dans l'aigu et dans le médium le poignet doit être légèrement appuyé sur le corps de la harpe, mais dans le grave l'avant-bras perd son point d'appui à cause de la forme du corps sonore. Le coude doit être généralement le plus près possible du corps de l'exécutant et du corps de l'instrument. La main qui exécute la partie grave doit se placer un peu plus bas que celle qui exécute la partie aiguë, afin que l'exécutant puisse bien voir tous ses doigts; ils ont tous la même importance et doivent surtout donner la même qualité de son; résultat difficile à obtenir, car tous les doigts ne peuvent être employés de la même façon; puisque le premier doigt se place devant les cordes et les pousse du côté du grave, tandis que les autres doigts se placent derrière les cordes et les tirent du côté de l'aigu. Pour parvenir à avoir une bonne qualité de son, il faut placer le bout des doigts bien au milieu des cordes; cependant en commençant l'étude de l'instrument il vaut mieux placer, près du corps sonore c'est à dire près de la table d'harmonie que près de la console, la main qui exécute la partie aiguë; le son est plus mordant et d'ailleurs le coude ayant une certaine tendance à descendre, fait toujours remonter la main.

POSITION DES DOIGTS.

Pour se former une idée exacte de la position des mains à la harpe, on ferait bien, avant de poser ses doigts sur les cordes, de placer ses deux mains vis à vis l'une de l'autre, de manière à pouvoir tenir une grosse boule. Les mains ont alors une tendance à se fermer; les phalanges forment des lignes brisées, les doigts sont presque arrondis; leur extrémité inférieure appuye sur la boule comme elle doit ensuite appuyer sur les cordes; avec cette position on a beaucoup plus de force pour attaquer les cordes et les mettre en vibrations, sans presque déranger les doigts, car on doit chercher surtout à éviter les mouvements inutiles. Quelques personnes ont une certaine tendance à renverser la dernière phalange des doigts surtout celle du pouce; il faut combattre cette disposition qui est la plus mauvaise; elle ôte de la force aux doigts; cette perte de force dans les doigts se remplace par des efforts nerveux qui font serrer le corps de la harpe par les poignets; on est entrainé alors à jouer du bras; on met de la raideur; on n'a plus qu'une force factice et par suite une très mauvaise qualité de son.

On doit aussi prendre des précautions pour les changemens de positions dans les gammes, c'est à dire dans le passage ascendant du 5e, 4e, 3e ou 2e doigt par dessous le 1er doigt, et dans le passage descendant du 1er doigt par dessus le 5e, 4e, 3e ou 2e doigt: dans ces cas de passages exceptionnels, avant d'exécuter des gammes, je recommanderai de travailler les exercices de 2 notes (page 10) où les doigts se trouvent dans cette position passagère. Pour éviter le frisement des ongles, il faut un peu écarter les cordes afin que le 5e, 4e, 3e ou 2e doigt se rapproche de la corde supérieure et que le 1er doigt se rapproche de la corde inférieure. Jusqu'à ce jour la position du pouce s'est peut-être faite au détriment des quatre autres doigts; c'est pourquoi je pense qu'il serait très important en commençant à jouer de la harpe, de placer les 2e, 3e, 4e et 5e doigts de la manière que j'ai indiquée; puis lorsque la position des quatre doigts serait bien établie, on s'occuperait, le plus naturellement possible de la position du pouce, car en tout la minorité doit se soumettre à la majorité.

Il faut avoir grand soin de ses ongles et veiller à ce qu'ils ne dépassent pas le bout des doigts.

Un travail continuel occasionne des durillons aux extrémités des doigts, il faut avoir soin de passer la pierre ponce sur ces durillons pour en user les aspérités et empêcher qu'ils ne s'écalent.

DU FRISEMENT, SORTE DE BRUISSEMENT OCCASIONÉ PAR LES ONGLES ET LES BRANCHES DES FOURCHETTES LORSQUE LES CORDES SONT MISES EN VIBRATIONS.

Il faut éviter que l'ongle effleure la corde pendant ses vibrations; pour cela, il faut faire en sorte que l'ongle du 1er doigt ne touche pas la corde supérieure et que les ongles des 2e, 3e, 4e et 5e doigts ne touchent pas les cordes inférieures.

Les transitions chromatiques ascendantes du Bémol au Bécarre et du Bécarre au Dièse et descendantes du Dièse au Bécarre et du Bécarre au Bémol ont besoin de quelques explications relatives à la manière de les effectuer. La corde étant en vibrations, il faut, en abaissant, ou en rehaussant la pédale, mettre le doigt sur la corde d'avance, ou spontanément pour arrêter les vibrations de la corde; car, sans cette précaution, l'action des branches des fourchettes occasionnerait un cliquetis, ou bruissement métallique, surtout sur les cordes filées. Ce bruissement sur les cordes en boyaux diminue en raison directe de la grosseur des cordes.

Le harpiste doit préférer le siège à quatre pieds au siège à trois pieds, qui n'offre pas la même sécurité; de plus il doit, sans perdre son équilibre s'asseoir sur le bord de son siège, afin d'avoir la libre disposition de ses jambes lorsqu'il emploie des pédales. Enfin il doit toujours être prêt à mettre simultanément deux pédales soit des deux côtés de la harpe comme ***Do Mi. Sol Si. Ré Fa. La Do.*** Soit du côté droit comme ***Fa La. Mi Sol***_ ou du côté gauche comme ***Si Ré.*** L'instrumentiste doit surtout veiller à ne faire aucun bruit avec ses pieds, soit en les plaçant sur les pédales, soit en les remettant par terre.

OBSERVATIONS SUR LES CORDES.

Le fileur de cordes en acier a soin, pour que le trait en cuivre ne se déroule pas autour de l'acier, de serpenter la partie de la corde qui doit entrer dans le trou de la cheville; il ne faut donc pas chercher à redresser ce bout de la corde.

Quand on veut mettre une corde en boyaux on doit la choisir plus grosse d'un dégré que celle dont on a besoin, parceque les cordes diminuent toujours de grosseur lorsqu'elles sont tendues.

Aux cordes en soie filée et aux cordes en boyaux, on fait un nœud comme (pl:2 fig A) dans lequel on met une clavette en grosse corde de boyaux. l'excédant du nœud devra avoir à peu près 6 centimètres de long, et se trouvera naturellement dans le corps de la harpe.



MANTE *Photo*

J'ai dit qu'il fallait faire tous les noeuds de la même manière et toujours avec une clavette; en voici les avantages. Si la corde casse à la cheville, vous otez le bouton, puis la corde, et avec une pince, vous retirez la clavette; vous défaites facilement le noeud, et alors avec l'excédant du noeud, vous avez une corde assez longue. Il faut faire le nouveau noeud du côté rompu. Si la corde ne produit pas le même son en la faisant vibrer successivement près de la table, au milieu de sa longueur et près de la console, la corde est fausse; il faut agir comme pour une corde cassée à la cheville; et par ce changement la plupart du temps la corde se trouvera juste. Les branches des fourchettes par l'action continuelle des pédales, usent le trait de la corde en soie filée, et entament la corde en boyaux; lorsqu'on s'en aperçoit, il faut suivre le même procédé que pour une corde fausse.

On fait entrer les noeuds, des cordes en soie filée, et des cordes en boyaux de la 1re octave chacun dans le corps de la harpe par les portes de la soupape, qui se trouvent vis à vis les ouvertures intérieures des trous des boutons de la table d'harmonie. On peut aussi avant de faire les noeuds, faire entrer les cordes en soie filée et les cordes en boyaux de la 1re octave dans le corps de la harpe par les ouvertures extérieures des trous des boutons, et faire sortir par les portes de la soupape les bouts des cordes avec lesquels on doit faire les noeuds; on choisira le moyen qui semblera le plus commode. À compter de la 2de octave de cordes en boyaux les cordes doivent toutes entrer dans le corps de la harpe par les ouvertures extérieures des trous des boutons.

On doit couper en deux les cordes à deux longueurs, en trois les cordes à trois longueurs, ainsi de suite (page 9) parcequ'il ne faut pas laisser des longueurs de cordes autour des chevilles; ces cordes se séchent et perdent de leur qualité.

Pour la corde en boyaux, il y a deux manières de la fixer à la cheville:

_ 1º faire passer le bout de la corde à droite entre elle et la console, et repasser par derrière la corde; tourner la cheville à droite du côté du grave. (figure B)

_ 2º faire passer le bout de la corde à gauche entre elle et la console, et repasser par devant la corde; tourner la cheville à gauche du côté de l'aigu (C) je recommande cette 2de manière pour les harpes dont les chevilles s'écartent trop du prolongement des cordes; d'où il résulte que la partie de la corde, comprise entre le sillet et la cheville forme avec une ligne horizontale partant du sillet, un angle trop aigu (B^1); la 2de manière de mettre la corde (C^1) rentre dans le système adopté pour la famille des instruments à cordes mises en vibrations par des archets. (D)

Il faut enrouler la corde sur la cheville à droite, du côté de la console, et tendre un peu la corde avant de la placer sur le sillet.

Il y a des cordes qui s'allongent plus les unes que les autres et qui finissent par trop s'enrouler sur la cheville, qui devient dure à tourner; alors il faut tourner la cheville en sens inverse pour dérouler la corde et l'enrouler de nouveau, sans cela la clef finirait par tordre le carré de la cheville. Les chevilles ont une forme un peu conique; lorsqu'elles sont trop dures à tourner il faut en essayant de les faire tourner se servir du pouce gauche afin de les repousser.

Pour ôter les boutons, il faut éviter de se servir de l'onglet de cuivre, ou de fer qui se trouve à la clef de harpe; cela abîme la baguette de la table de l'instrument. Il faut avec un doigt appuyer sur le bouton, (A^3) qui alors repousse le noeud de la corde; car il se trouve quelquefois, par l'agrandissement de la coche, être entré trop avant; ce qui empêche de sortir le bouton. Puis, avec les ongles des deux pouces, on ébranle le bouton, qui sort facilement. Sinon avec une corde on fait un noeud comme (E) avec lequel on entoure la tête du bouton, puis l'on serre le noeud, et l'on tire les deux bouts de la corde avec les deux mains.

Lorsque l'on met une corde, il faut la tendre, comme son à vide, un demi ton plus haut que dans son état normal. Puis la frotter entre deux doigts plusieurs fois depuis le bouton jusqu'à la fourchette; cette opération produit de suite sur la corde une certaine dilatation.

Les cordes, une fois tendues, diminuent de grosseur; il est donc important lorsque l'on met une corde blanche (car on ne peut changer de place une corde de couleur) de calibrer de nouveau la corde inférieure à la corde cassée, et si cette corde inférieure est devenue trop fine, l'ôter pour la mettre à la place vacante.

Lorsqu'une corde cassée arrive au moins au sillet on peut la rallonger, car le noeud de la rallonge doit se trouver plus près du sillet (G^1) que de la cheville. Pour rallonger une corde en soie filée on la ploie avec une pince à la hauteur du sillet; on prend une rallonge de la grosseur de ou et on l'emploie double pour faire le noeud comme (F). Pour les cordes en boyaux, on prend une rallonge simple plus grosse que la corde cassée, et on fait deux noeuds se serrant mutuellement comme (G). _ Comme résumé voir planche 3.

Par le travail, les cordes finissent par être hérissées de petites barbes qu'il faut alors avoir bien soin de couper, avec des ciseaux, aussi souvent qu'il sera nécessaire.

Il faut aussi avoir soin, tous les jours, de remettre les cordes qui peuvent être cassées, d'éprouver chaque corde en boyaux, en la faisant serpenter, au milieu de sa longueur, entre le pouce et les autres doigts. Cette opération fait baisser les cordes récemment mises, et fait casser celles qui sont usées; or il vaut mieux s'en débarrasser de suite avant d'accorder l'instrument que de s'exposer à des accidents pendant l'étude ou l'exécution d'un morceau.

On doit accorder tous les jours son instrument, quand même on ne s'en servirait pas. Pour arriver à bien accorder la harpe (page 10) il faut prendre l'habitude de l'accorder piano, près de la table, et éviter de tourner les chevilles inutilement; cela fatigue les cordes. Lorsque l'on change le ton du Diapason normal en un Diapason plus bas, ou plus haut, il faut toujours accorder la partition dans le médium de l'instrument et dans le ton à vide, c'est à dire sans pédale accrochée; car si les pédales étaient accrochées, le frottement de la corde fatiguerait les branches des fourchettes.

La harpe étant au Diapason normal, il y a trois manières de procéder à l'accord de l'instrument:

1º il faut s'accorder en *Do* ♮ pour l'orchestre de symphonie, et repasser l'accord de la harpe dans la tonalité du solo que l'on doit jouer.

2º il faut s'accorder en *Si* ♭ pour l'orchestre d'harmonie, à cause de la majorité des instruments qui sont dans cette tonalité.

3º il faut s'accorder sur la gamme descendante de *Do* ♮ prise sur l'orgue, ou le piano pour jouer avec ces instruments. Ici je dis descendante, parceque j'ai remarqué qu'il était préférable d'accorder par intervalles inférieures.

On peut disposer d'avance les cordes pour les avoir toutes prêtes, et dans leur ordre naturel; mon père se servait de bâtons en ébène de 15 à 20 centimètres de long, transpercés de deux rangées de trous pour y recevoir les cordes des trois dernières octaves aiguës. Ces cordes étaient toutes prêtes à être employées c'est à dire calibrées, coupées de la longueur convenable et munies d'un noeud comme je l'ai indiqué précédemment. lorsque tous les trous étaient garnis on roulait les cordes autour du bâton.

Pour faciliter le travail des élèves il faut chercher à éviter la rupture des cordes et à conserver l'instrument d'accord: pour arriver à ce double résultat, on ferait bien en commençant à étudier l'instrument de l'accorder pendant quelque temps un ton plus bas que le Diapason normal (alors considérer la harpe comme instrument transpositeur), puis ensuite remonter la harpe d'un demi ton pour l'avoir seulement un demi ton plus bas relativement au Diapason, et finir par la remettre au ton du Diapason, d'après les progrès et les exigences des travaux de l'élève.

Dans un cas momentané de suspension de travail, et pour éviter la rupture des cordes, on peut déplacer du sillet, sans tourner les chevilles, à peu près les deux tiers des cordes en boyaux du 2d ré au 6e fa voir la position de la corde (H). la console a un côté fragile, celui des fourchettes que le moindre choc peut dérégler; il est donc important que cette partie de l'instrument, pour être préservée, soit toujours tournée du côté de la personne qui transporte la harpe.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

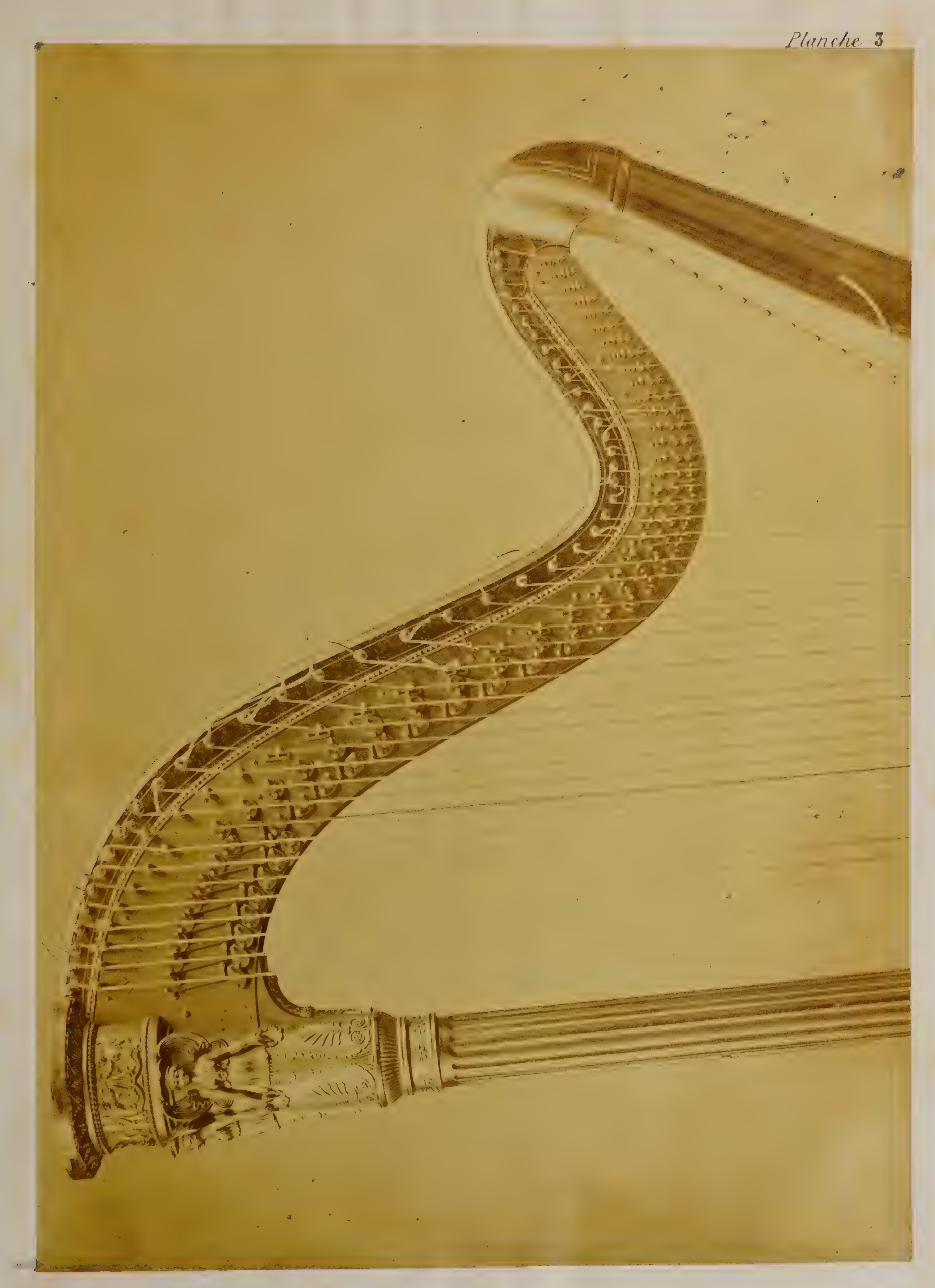
Dans cet ouvrage je me suis servi du système musical exposé dans le traité théorique et pratique de composition de Mr A. BARBEREAU (*Paris* 1845). Ce système rationnel m'a été d'un très grand secours.

Dans la pratique, lorsque l'on trouve des dièses à la clef, le dernier dièse à droite indique le septième degré, ou note sensible; alors la tonique se trouve à un demi-ton supérieur, et lorsque l'on trouve des bémols à la clef, le dernier bémol à droite indique le quatrième degré, ou sous dominante; alors la tonique se trouve à une quarte juste inférieure, c'est à dire à deux tons et un demi-ton diatonique. il est d'usage de ne mettre à la clef que des bémols, ou des dièses comme armature pour faire reconnaître les tonalités; cependant ayant eu nécessité d'y mettre des bécarres, j'ai préféré les faire précéder et conserver l'ordre de succession des bémols ou des dièses avec lesquels ils se trouvent. L'on remarquera par l'analyse des chiffres des degrés du ton de *Do* ♯ et de ceux du ton de *Do* ♭ que l'on a l'habitude d'écrire les bémols dans un ordre inverse aux dièses. (page 16)

Pour simplifier la notation et ne pas surcharger de chiffres la musique, j'ai souvent employé des groupes de cinq croches, pour indiquer de se servir de cinq doigts.

J'ai, pour abréger, écrit des traits seulement ascendants; il faut aussi les travailler descendants, et plusieurs fois de suite chacun.

Tous les exercices qui se trouvent dans cet ouvrage doivent être exécutés d'abord en regardant les cordes, puis sans les regarder; ce dernier travail donne une grande sureté d'exécution.



MANTE *Photo*

J'ai dû traiter des matières trop négligées jusqu'à ce jour dans l'étude de la harpe, telles que l'accord et l'arpége de la 7me dominante sans tierce, ou sans quinte. (page 69)

J'ai indiqué l'étude des notes répétées sous leurs principaux aspects; il faut les travailler d'abord lentement; puis serrer progressivement le mouvement. Les notes répétées ne doivent être employées que dans un mouvement modéré; on doit les éviter autant que possible dans les forté, à moins qu'on ne les exécute par notes synonymes. (de la page 75 à la page 79)

J'ai indiqué le tableau des intervalles et de leurs renversements. L'on remarquera que n'importe quel intervalle et son renversement donnent l'étendue de l'octave, c'est à dire cinq tons et deux demi-tons. J'ai indiqué ensuite le nombre de chaque espèce d'intervalles qui se trouvent dans le mode majeur et dans le mode mineur; l'on remarquera aussi qu'il y a deux intervalles que l'on ne rencontre qu'en mineur. (page 80)

Puis on trouvera un tableau comparatif des intervalles produisant le même effet avec des notations différentes. Comme analyse j'appelle MINIME l'intervalle plus petit que diminué et MAXIME l'intervalle plus grand qu'augmenté; à compter de la tierce augmentée (12me terme) jusqu'à la tierce maxime (19me terme), l'utilité de ce tableau n'existe pour le harpiste que comme appréciation Enharmonique. (page 81)

J'ai indiqué les accords de trois sons avec fonctions identiques par notes synonymes; on peut leur ajouter une nouvelle fonction, soit comme septième, soit comme nouvelle fondamentale; ce qui produit un accord de quatre sons. L'on remarquera que dans les accords de trois ou de quatre sons, on ne peut obtenir au plus que trois fonctions identiques; ce qui produit six notes de noms différents. Il reste donc toujours une septième note qui ne peut se faire que d'une seule manière. Alors l'exécution de ces accords produit, sous les doigts l'effet d'une gamme diatonique. (page 100 et 101)

Depuis le ton de *Do* ♭ jusqu'au ton de *Ré*, lorsque l'on rencontre des accords étrangers, ou de courtes modulations passagères relativement à la tonalité où l'on se trouve, il faut éviter de décrocher des pédales; il est préférable de mettre le pied sur des pédales produisant des notes identiques par notes synonymes: c'est pourquoi j'ai fait le tableau des agrégations fictives qui produisent dans chacune de ces tonalités trois agrégations de quarte et quinte formant des accords majeurs, trois formant des accords mineurs, trois de quarte, quinte et septième, et un de quarte, sixte et septième formant des septièmes dominantes. (page 102 et 103)

J'ai indiqué le tableau des gammes chromatiques présentées sous différens aspects; elles ne peuvent être exécutées que dans un mouvement modéré. Je le répète pour pouvoir faire les agrégations fictives et les gammes chromatiques dans les six tonalités suivantes: *Ré, La, Mi, Si, Fa* ♯ et *Do* ♯, il faut procéder toujours comme dans le ton de *Ré* par la raison que nous avons employé dans cette tonalité notre dernier dièse, qui est le *Si* ♯. (page 106)

Depuis l'invention de la harpe à double mouvement, la harpe à simple mouvement a dû être abandonnée pour l'exécution des solos. Mais le prix élevé des harpes doubles, ne permet pas toujours aux harpistes de théâtre, de pouvoir s'en procurer une pour faire leur service à l'orchestre; j'ai donc cherché tous les moyens d'y suppléer par l'emploi d'une harpe simple, en évitant le plus possible les causes de rupture des cordes, grand inconvénient des anciennes harpes.

TABLEAU COMPARATIF.

DE LA HARPE SIMPLE ET DE LA HARPE DOUBLE.

Le ton à vide était *Mi* ♭	Le ton à vide est *Do* ♭
l'étendue de l'instrument renferme 6 octaves	l'étendue de l'instrument renferme 6 octaves (ancien modèle)
il y a 24 cordes ♮	il y a 43 cordes ♭
19 cordes ♭	
total 43	(on a ajouté 3 cordes, total 46.)

il y a donc à la harpe double 24 cordes qui sont plus basses d'un demi-ton qu'à la harpe simple; cet avantage de soulager le tirage des cordes m'a fait essayé de les baisser de nouveau et m'a fait arriver progressivement à la tonalité de *Do* ♭♭!!! ce qui évite considérablement la rupture des cordes. Ici je ferai remarquer que sur les instruments à clavier les touches ou sont entièrement identiques tandis qu'à la harpe double ces 9 touches correspondent à 18 cordes différentes (page 1) ainsi par exemple le *La* ♭ et le *Sol* ♯ sont 2 cordes différentes et le ton de *Do* ♭♭ pour le harpiste n'est pas le même que le ton de *Si* ♭, quoique l'effet soit le même à l'oreille. Les 15 tonalités usitées sont depuis le ton de *Do* ♭ jusqu'à celui de *Do* ♯: les tonalités extrêmes sont très rares; on peut réduire ce nombre à 12; les tons avec des bémols étant préférables pour la harpe simple, on pourrait écrire la musique de harpe depuis le ton de *Do* ♭ jusqu'à celui de *Mi* ♮. C'est donc pourquoi je proposerais de remplacer les tonalités à droite du système où l'on emploie des dièses par les tonalités à gauche où l'on pourrait employer des doubles bémols.

A la clef on indiquerait les doubles bémols et on supposerait les bémols. Cette notation est entièrement inusitée et cependant elle pourrait rendre un grand service au harpiste de théâtre. Dans cette hypothèse comme notation, on transposerait donc à la 2de supérieure la musique à exécuter. Ainsi on jouerait en *La* ♭♭; en *Mi* ♭♭, en *Si* ♭♭ et en *Fa* ♭, des morceaux écrit en *Sol*, en *Ré*, en *La* et en *Mi*, c'est surtout dans ces 4 tonalités que l'on verrait l'avantage de ce système. D'après le tableau (page 114) l'on remarquera comme je l'ai dit précédemment que chaque tonalité à vide, produit par le secours des pédales, 8 gammes majeures et 5 mineures. Cependant les tonalités voisines, peuvent s'obtenir passagèrement par des moyens factices dans des successions d'accords, mais les gammes y deviennent impraticables. Par exemple un morceau en *Do* régulièrement modulé, a ses tons relatifs de gauche et de droite et son homonyme mineur. (J'ai indiqué par une ronde la tonique majeure et par une noire la tonique mineure) il faudrait donc prendre pour exécuter ce morceau la tonalité à vide de *Mi* ♭; pour exécuter un morceau en *Fa*, la tonalité à vide de *La* ♭; pour un morceau en *Si* ♭, la tonalité à vide de *Ré* ♭; si le morceau à exécuter est dans le mode mineur, les modulations sont plus restreintes par la raison que la modulation dans l'homonyme majeur est plus rare. Chaque tonalité à vide donnant 5 gammes mineures, si le morceau est en *Do* mineur on pourra choisir les tonalités à vide de *La* ♭, de *Ré* ♭ ou de *Sol* ♭ (tableau page 115) on remarquera que dans ces 3 tonalités à vide je me suis toujours réservé à gauche et à droite les tonalités relatives pour moduler.

Vers 1840 notre célèbre harpiste Mr T. LABARRE pour plus de sécurité dans l'exécution accordait sa harpe double un demi-ton plus bas que le diapason; sa harpe se trouvait donc accordée à vide en *Do* ♭♭ et pour l'oreille en *Si* ♭. Avec ce système il a exécuté dans les concerts une fantaisie op. 101 avec accompagnement d'orchestre qu'il a composée sur l'Elisire d'amore de DONIZETTI. Cet abaissement du diapason ne l'empêchait pas de se faire remarquer, comme toujours, par la belle sonorité qu'il tirait de l'instrument.

La harpe à double mouvement étant arrivée par sa perfection a se rendre aussi indispensable que les autres instrumens dans les opéras, les messes et les symphonies, la manière d'écrire pour cet instrument prenant aussi plus d'importance par la difficulté de la musique qu'on lui donne à exécuter, l'élève qui se destine à étudier cet instrument doit chercher d'avance autant que possible à prévoir les difficultés qu'il peut rencontrer.

Je ferai remarquer que le doigter des deux mains sur la harpe est le même que le doigter de la main gauche du piano. L'usage des 5mes doigts facilite la transcription praticable de la musique de cet instrument sur la harpe. Le 1er harpiste, je crois, qui s'est servi du 5me doigt, est Mr CASIMIR BAECKER, né à *Berlin* vers 1790; il fut amené fort jeune en *France* par Mme de GENLIS, qui en fit son élève de prédilection, particulièrement pour la harpe. Elle lui enseigna à jouer de cet instrument d'après son système, qui consistait à faire usage, dans l'exécution, du petit doigt de chaque main, *ce qui est contraire aux principes, ou si l'on veut, aux habitudes des harpistes.* Quoi qu'il en soit des avantages de ce système, il est certain qu'il réussit complètement dans l'éducation de Mr C. BAECKER, doué par la nature des plus heureuses dispositions et d'une volubilité de doigts jusqu'alors sans exemple. Vers 1808, Mr C BAECKER débuta dans les concerts, et se fit applaudir par le brillant et la netteté de son jeu, ainsi que par la beauté des sons qu'il tirait de l'instrument. Après de brillants succès, il cessa tout à coup de paraître en public, et rentra dans l'obscurité de la vie privée, mettant autant de soin à se faire oublier qu'il en avait mis naguère à se faire connaître.

(extrait de la biographie universelle des musiciens par **F. J. FETIS**. *Paris* 1860.)

Je recommande aussi de faire tous ses efforts pour parvenir à se servir des deux mains avec la même facilité; c'est pour cette raison que j'engage à travailler avec la harpe contre l'épaule droite, ou contre l'épaule gauche: il ne faut pas considérer comme *impossible* cette dernière position; elle permet à deux personnes à la fois de lire sur le même pupitre et est très utile pour le professeur en donnant sa leçon.

Mr APTOMMAS a donné le 7 Février 1863 un concert public dans les salons de Mme ERARD; ce harpiste de *New-york* joue parfaitement en tenant la harpe contre l'épaule gauche.

Je termine enfin cette profession de foi sur un instrument que je crois avoir travaillé consciencieusement et bien sérieusement, en sollicitant vivement mes honorés collègues de ne pas suivre systématiquement les harpistes contemporains de Mr C. BAECKER qui regardèrent l'usage du 5me doigt comme *contraire aux principes, ou si l'on veut aux habitudes des harpistes.* Rappelons nous qu'à son apparition l'invention de la harpe à double mouvement a aussi éprouvé une bien grande opposition. Tâchons de nous réunir tous pour agrandir les ressouces de ce magnifique instrument. Pensons que l'on trouve bien moyen de se servir du 5me doigt sur tous les instruments et pénétrons nous de ces maximes: il faut suivre la marche du temps. _ dans les beaux arts, ne pas avancer c'est reculer. _ qui peut le plus, peut le moins. _ surtout ne prononçons pas le mot *impossible* sans examen; n'oublions pas ces paroles d'ARAGO: Dans notre temps, celui qui en dehors des mathématiques pures, prononce le mot *impossible*, commet une imprudence.

ÉTENDUE DE LA HARPE A DOUBLE MOUVEMENT.

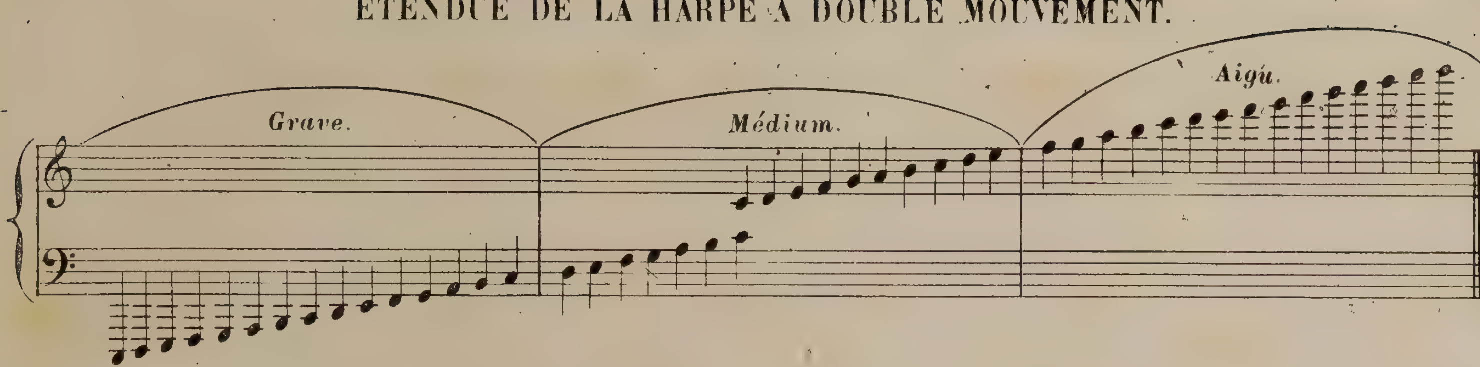
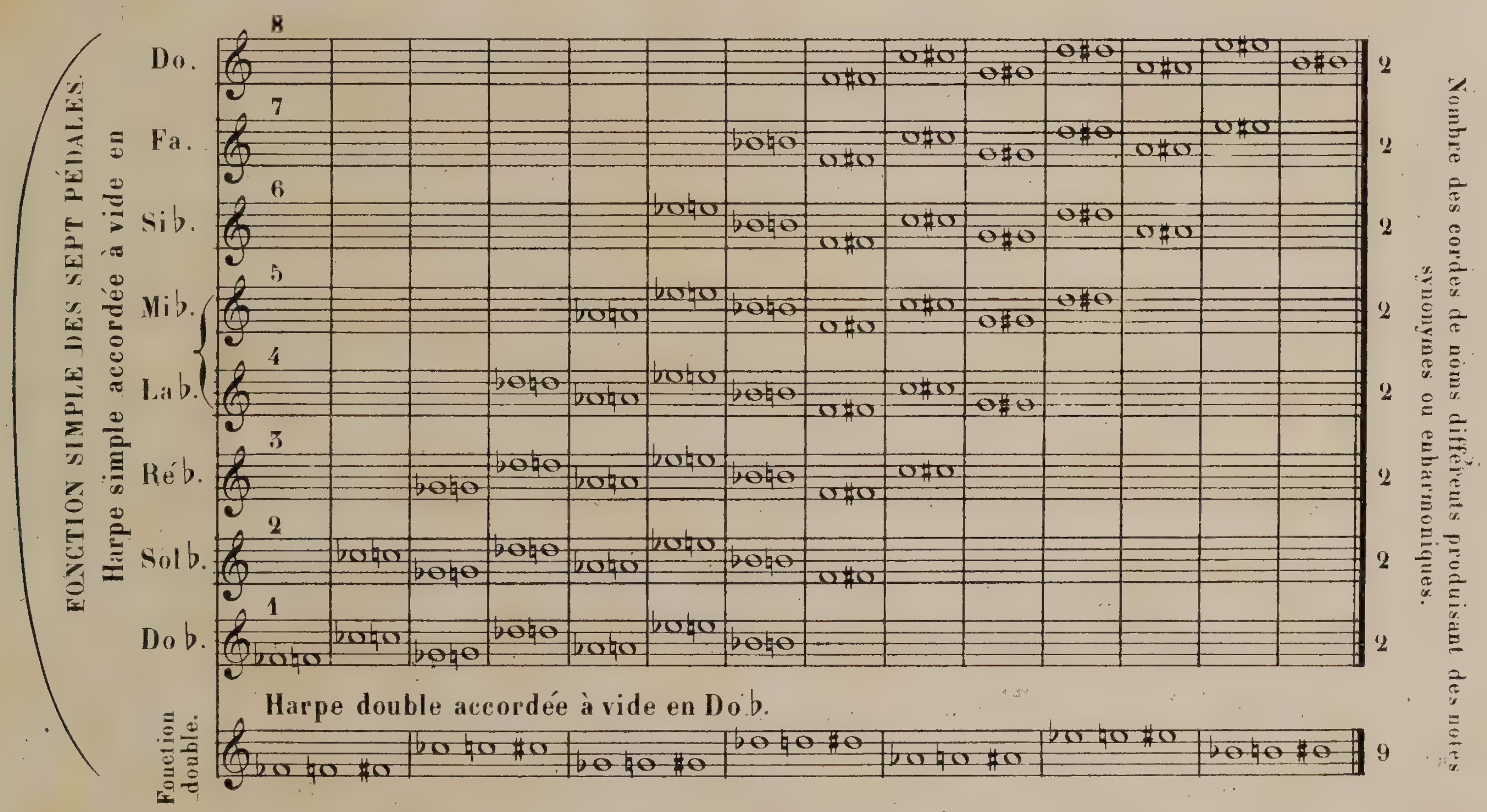
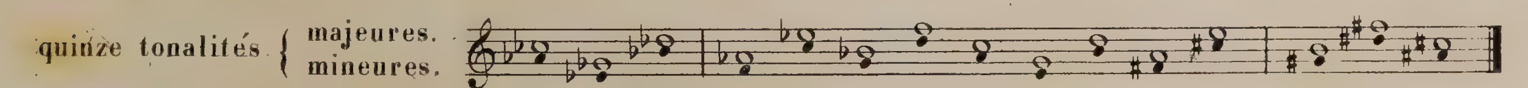


Tableau des huit tonalités à vide dans lesquelles on peut accorder une harpe à simple mouvement. La quatrième et la cinquième renferment les tonalités les plus usitées pour cet instrument, la première et la huitième renferment à elles deux toutes les tonalités de la harpe à double mouvement on peut donc poser en principe qu'une harpe à double mouvement équivaut à deux harpes simples, l'une en do ♭, l'autre en do ♮.

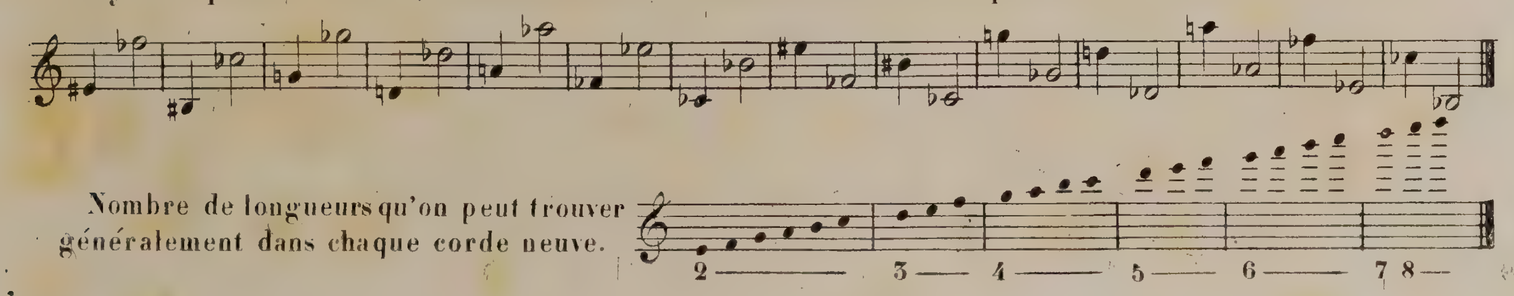


Chacun des huit systèmes d'accord pour la harpe simple donne huit gammes majeures et cinq mineures, tandis que celui de la harpe double donne toutes les tonalités c'est-à-dire:

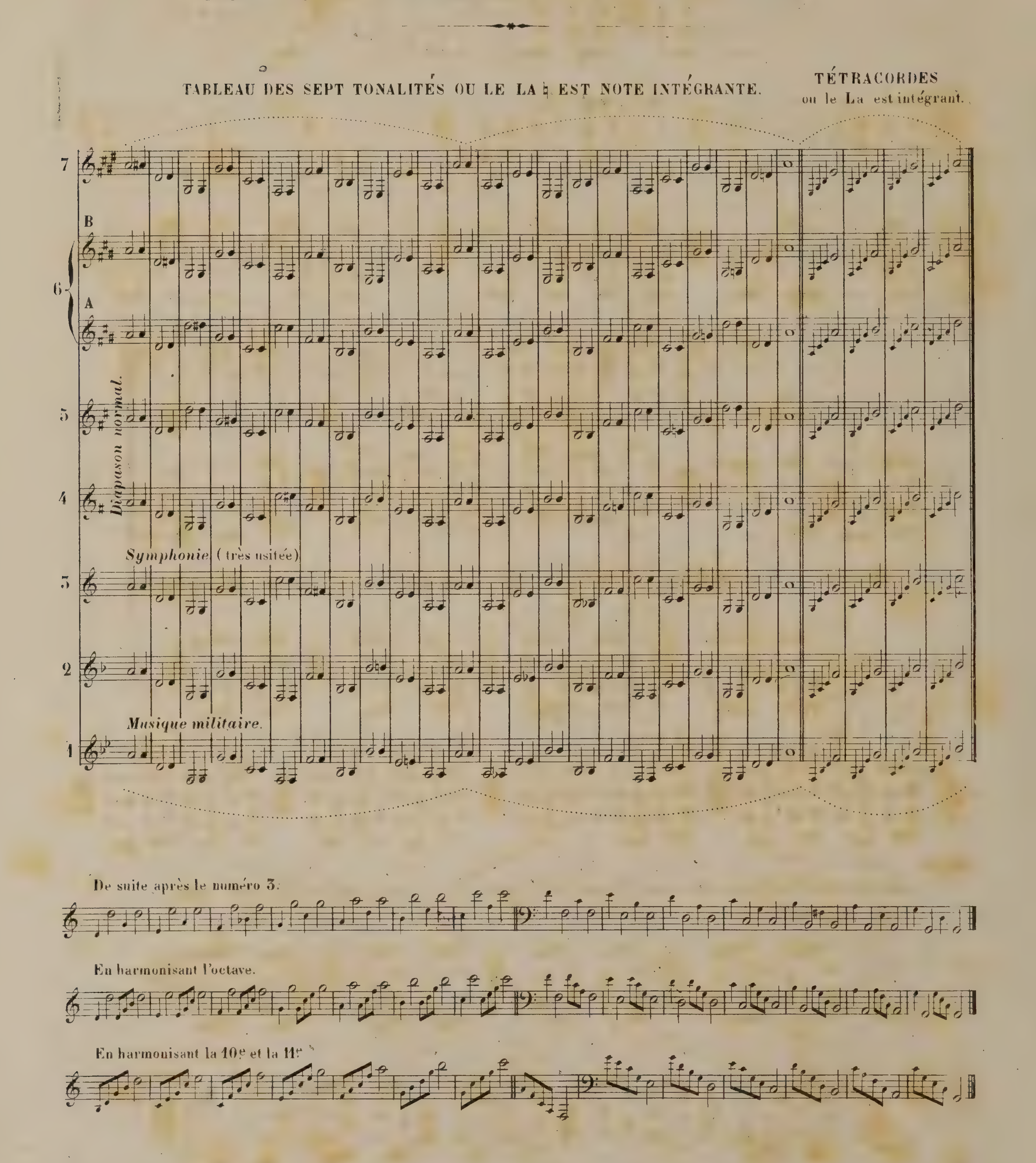


Seulement dans la formation des trois dernières gammes mineures, on trouve des doubles dièzes qui n'existent pas sur l'instrument on est obligé de les remplacer par des notes synonymes que j'appellerai factices comme doubles dièzes.

Moyen d'éprouver les cordes neuves en les accordant un demi-ton supérieur à leur état normal.



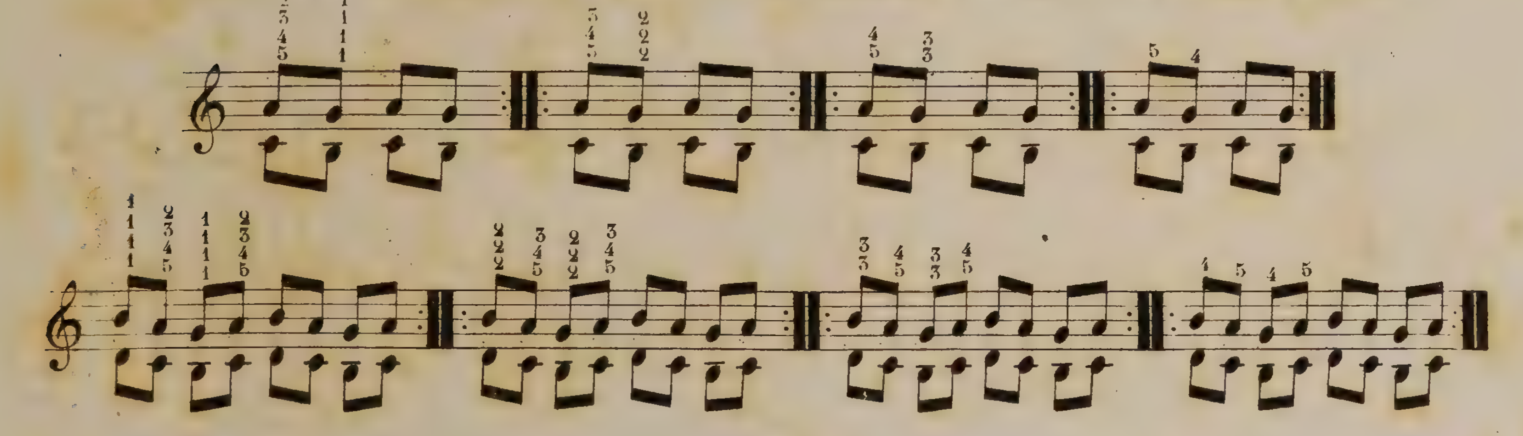
PARTITION POUR ACCORDER LES CORDES DE LA HARPE.



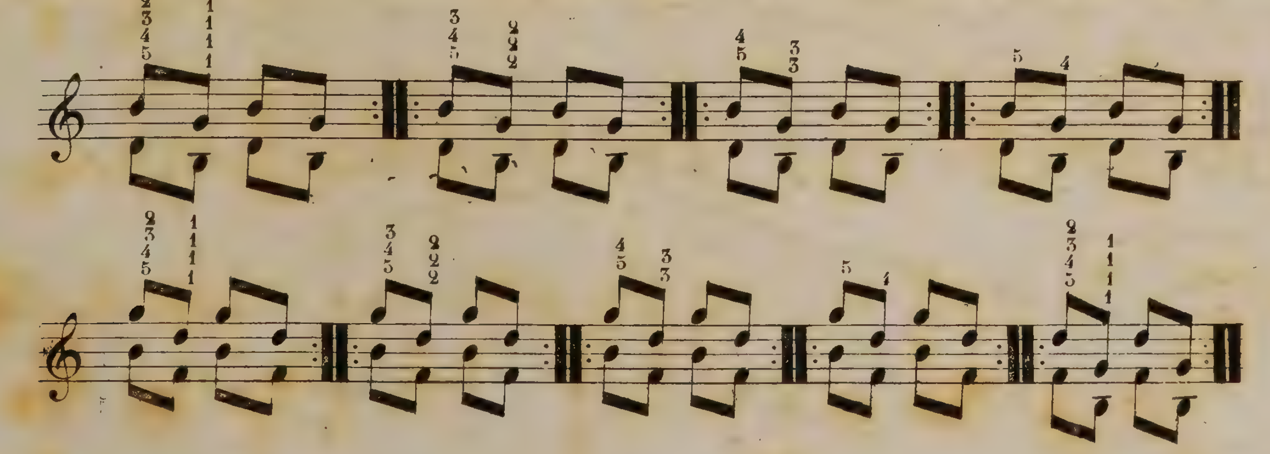
EXERCICES DE 2, 3, 4 ET 5 NOTES

mains DROITE / GAUCHE

EXERCICE PRÉPARATOIRE POUR CHANGER DE POSITION DANS LES GAMMES



EXERCICE PRÉPARATOIRE POUR CHANGER DE POSITION DANS LES ARPÉGES




20 notes par 2, 4 ou 5 doigts.
12 ou 24 notes par 2, 3 ou 4 d.
30 notes par 2, 3 ou 5 d.
GRANDES GAMMES.
MAIN DROITE
MAINS GAUCHES.
A
B
C

TABLEAU DES TONALITÉS MAJEURES ET MINEURES

SYSTÈME MUSICAL; SUCCESSION PAR QUINTES SUPÉRIEURES OU QUARTES INFÉRIEURES.

MODE MAJEUR

MODE MINEUR

Degrés des modes — majeurs. 4 1 5 2 6 3 7 — mineurs. 6 3 4 1 5 2 7

succession inverse.

4 1 5 2 6 3 7

6 3 4 1 5 2

7 3 6 2 5 1 4

2 5 1 4 3 6

Inutile comme armature à la clé.

Utile comme armature à la clé.

4 1 5 2 6 3 7

6 3 4 1 5 2 7

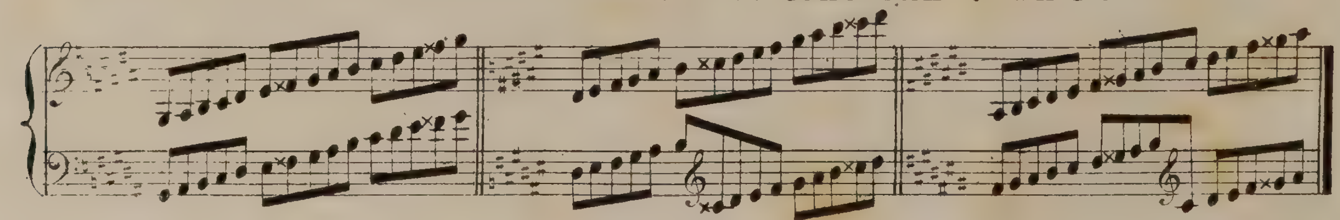
7 3 6 2 5 1 4

7 2 5 1 4 3 6

54321 54 3 21

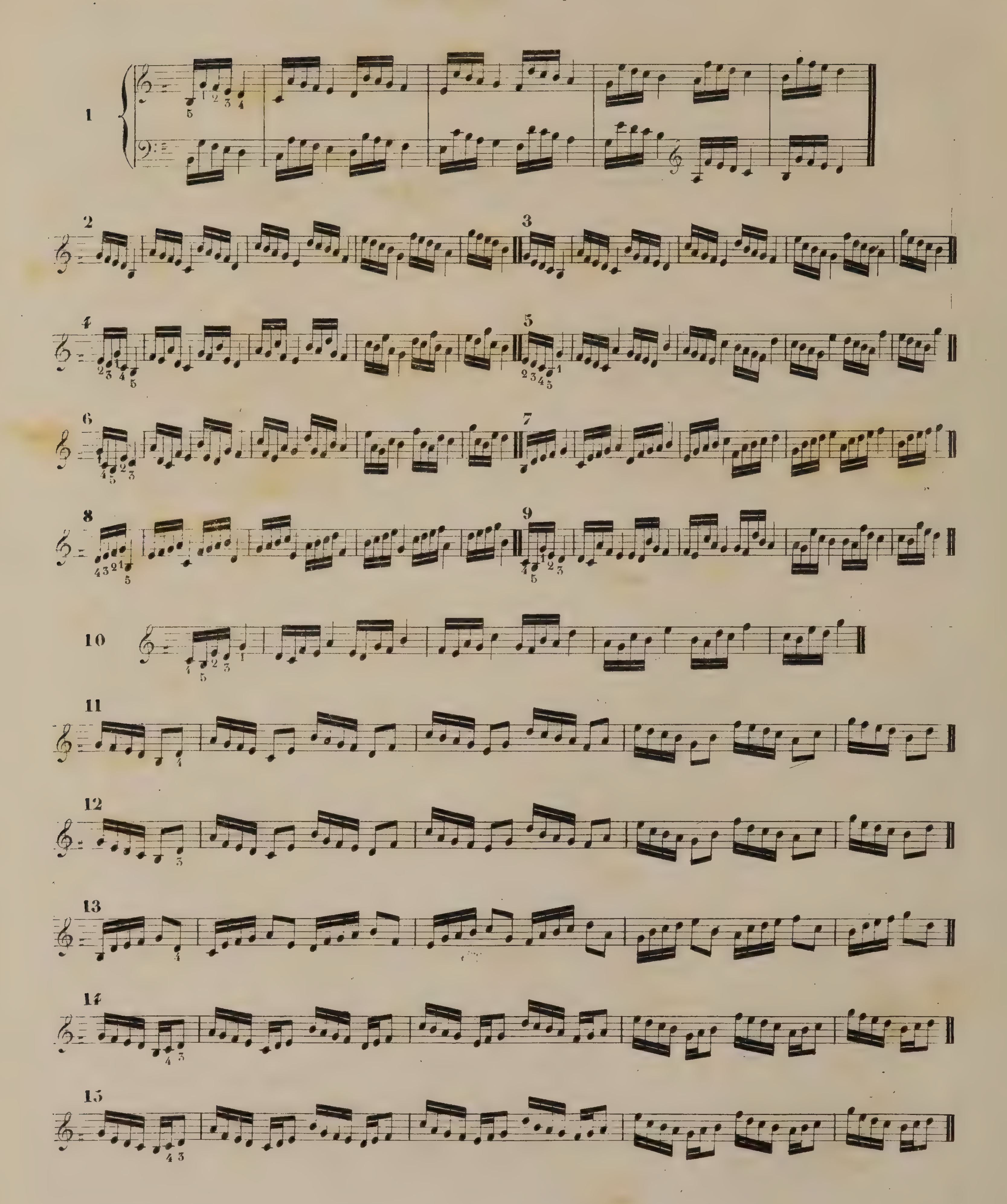
GAMMES MINEURES NORMALES.

LES TROIS DERNIÈRES S'EFFECTUENT AVEC UNE NOTE FACTICE.




LES TROIS DERNIÈRES S'EFFECTUENT AVEC UNE OU DEUX NOTES FACTICES

EXERCICES DE CINQ NOTES



1

2

3

4

5

6

POUR S'EXERCER À EMPLOYER UNE OU DEUX PÉDALES DANS LA MESURE

11
3 4 5 2 1

12

13
4 5 2 1 3

14
4 5 3 2 1

15
1 5 4 2 3

16
5 1 4 2 3

17
1 4 2 3 5

18
5 4 2 3 1

19
4 2 3 1 5

20
4 2 3 5 1

21
1 5 2 4 3

22
5 1 2 4 3

23
1 2 4 3 5

24
5 2 4 3 1

25
2 4 3 1 5

26
2 4 3 5 1

27
5 3 4 2 3 1

28
1 3 2 4 3 5

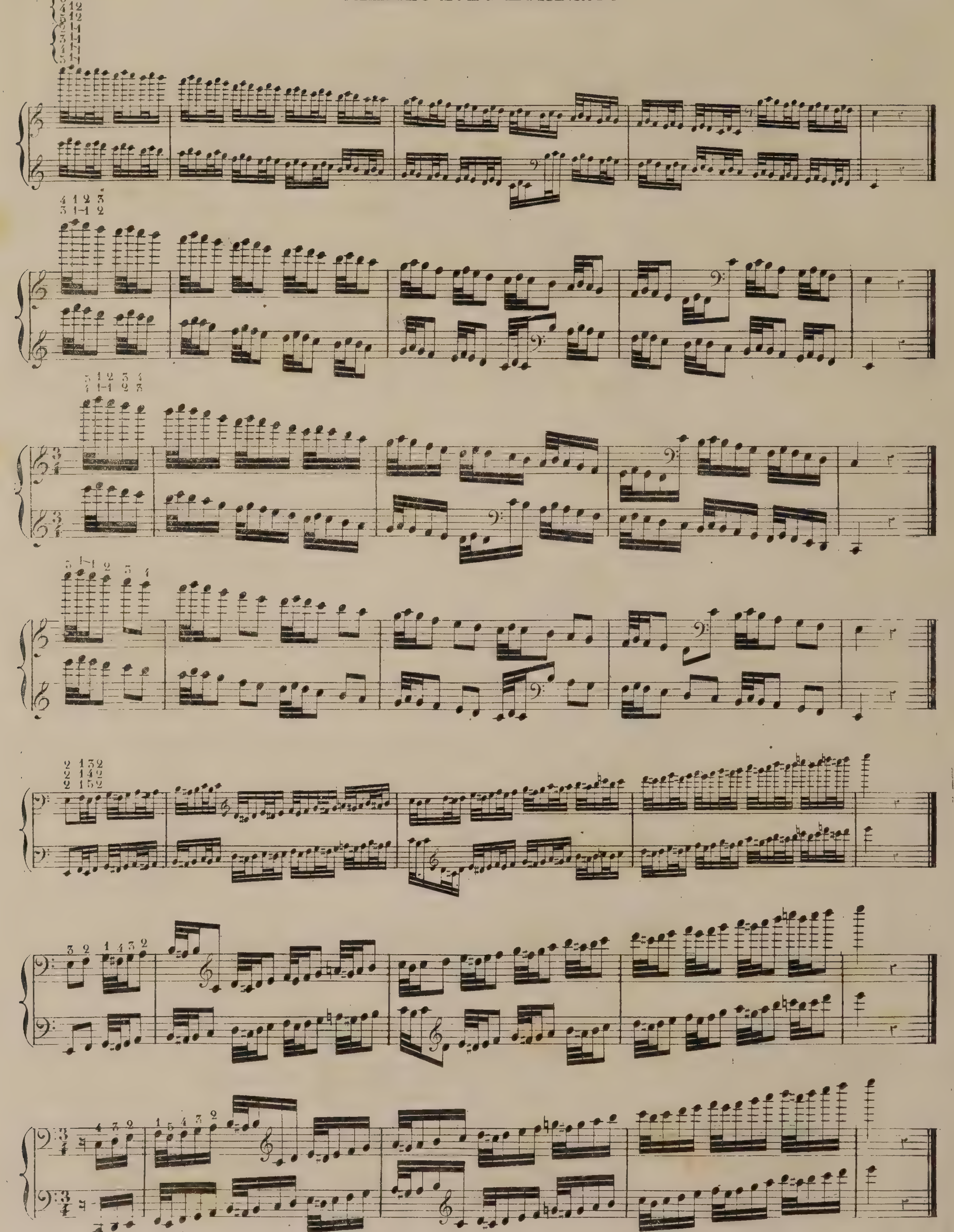
1
5 2 1 4 3

2
2 1 4 3 5

3
4 3 2 1 5

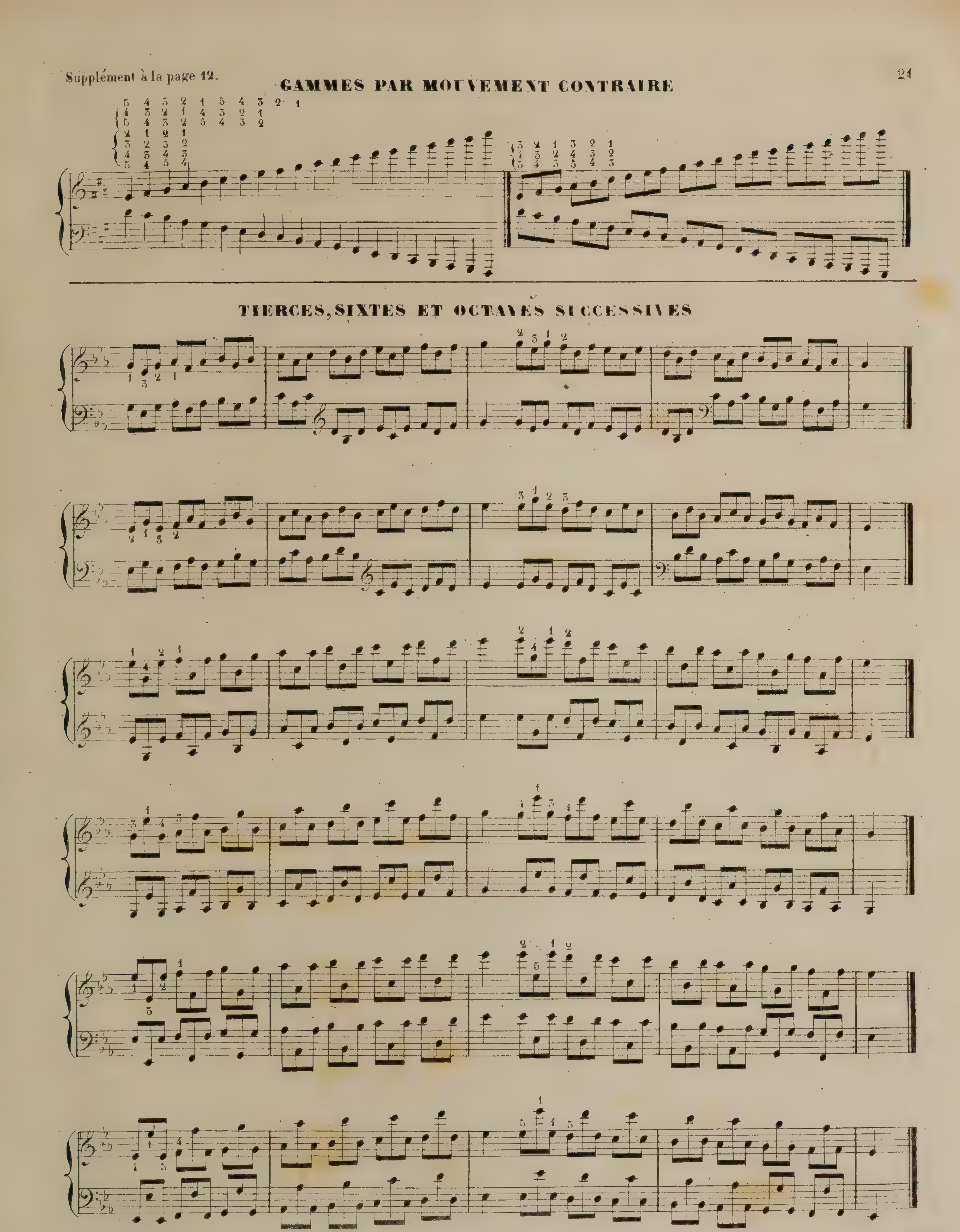
4
4 3 5 2 1

GAMMES AVEC MORDANTS



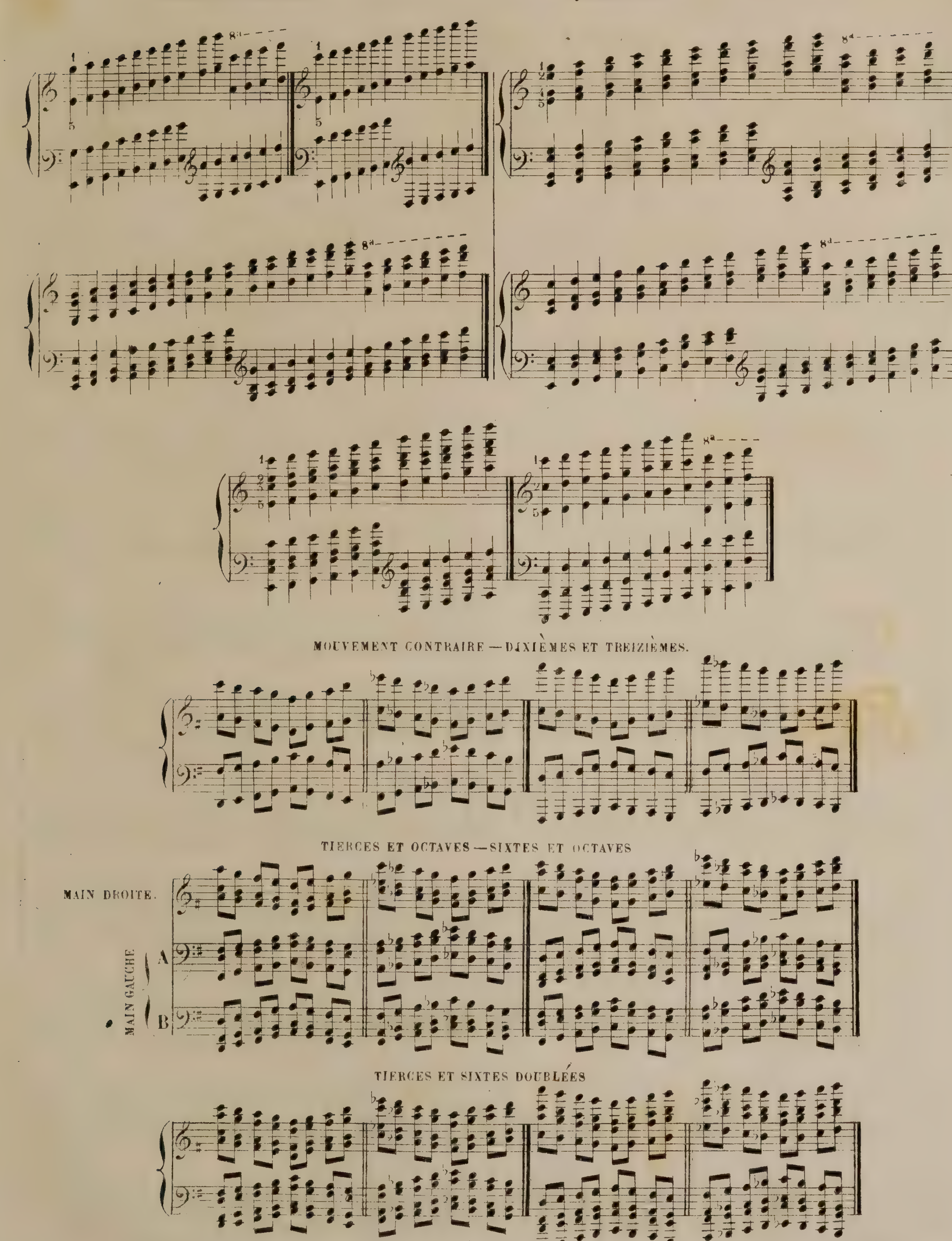
GAMMES PAR MOUVEMENT CONTRAIRE

TIERCES, SIXTES ET OCTAVES SUCCESSIVES



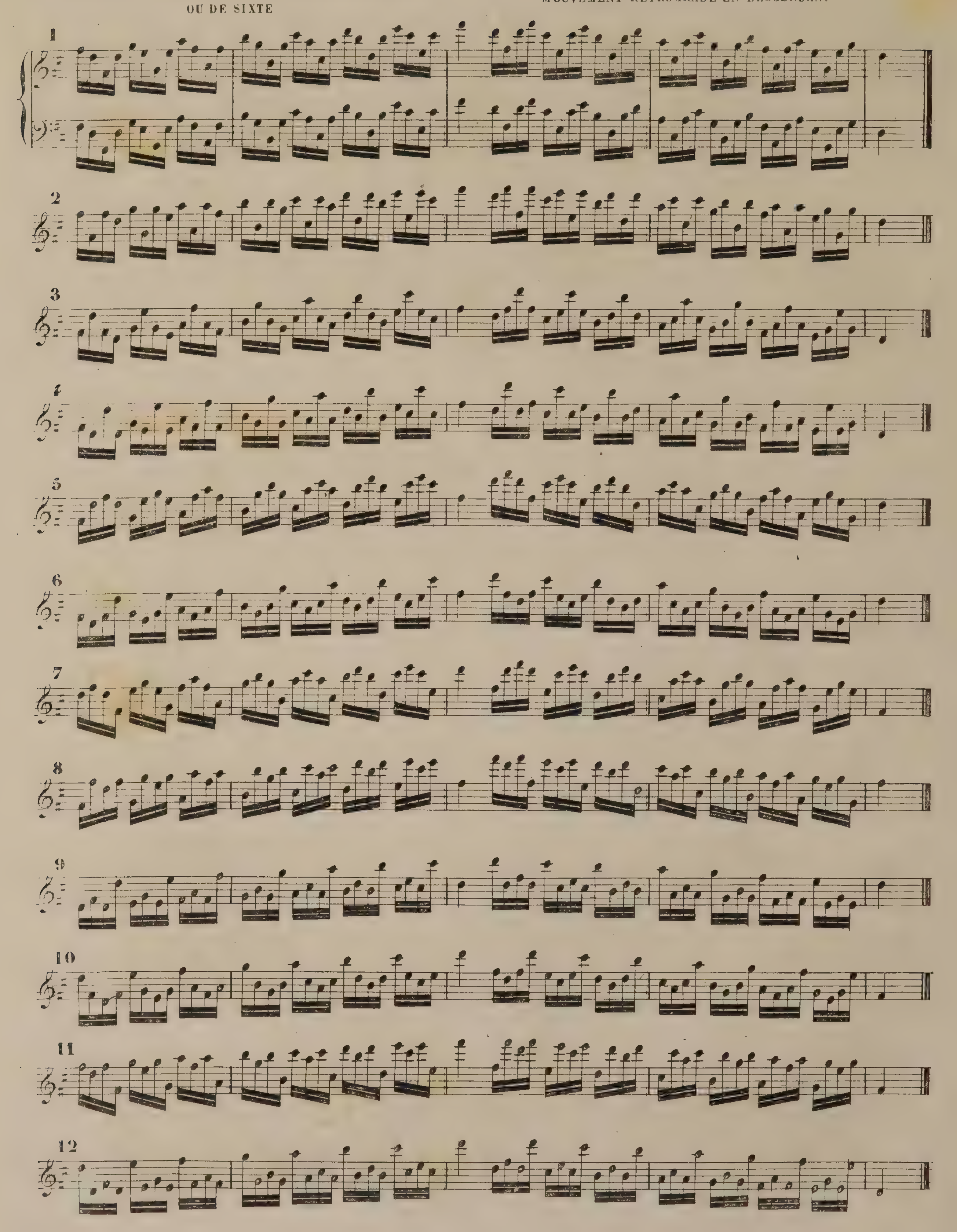

8a
8a
8
8
8
8
MAIN DROITE.
Par mouvement semblable.
MAIN GAUCHE
A
Par mouvement contraire.
B
MAIN DROITE
MAIN GAUCHE
A
B
8
8
8
A
B

DIXIÈMES ET TREIZIÈMES.— TIERCES ET SIXTES TRIPLÉES OU QUADRUPLÉES.— OCTAVES TRIPLÉES.



OCTAVES SUCCESSIVES AVEC ADJONCTION DE TIERCE OU DE SIXTE

MOUVEMENT RÉTROGRADE EN DESCENDANT




13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

NOTA. On doit tenir les doigts sur les notes en rondes, tandis qu'on exécute les notes en noires.

Exercice preparatoire Tierces



EXERCICE PRÉPARATOIRE AU MOUVEMENT CONTRAIRE

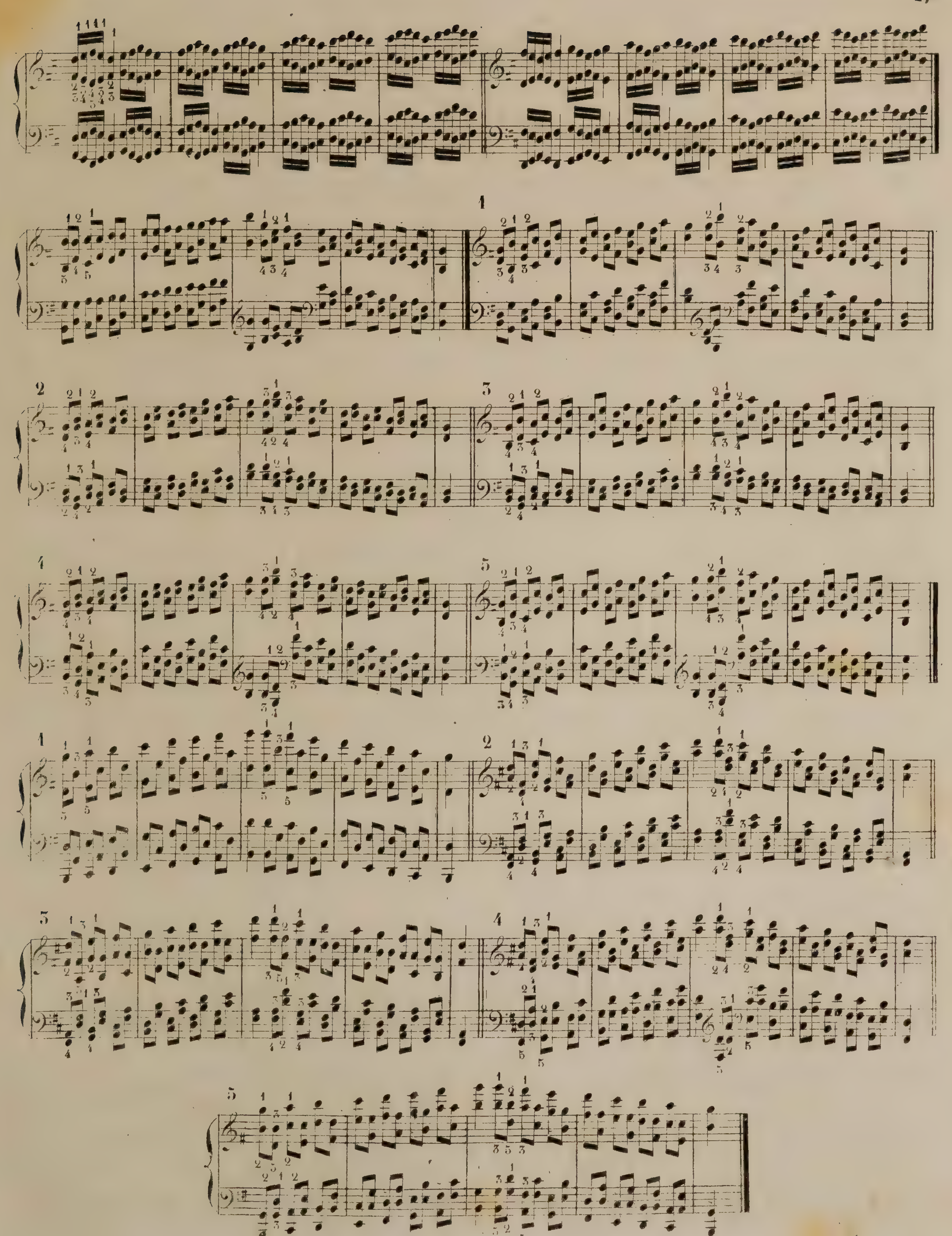


SIXTES.

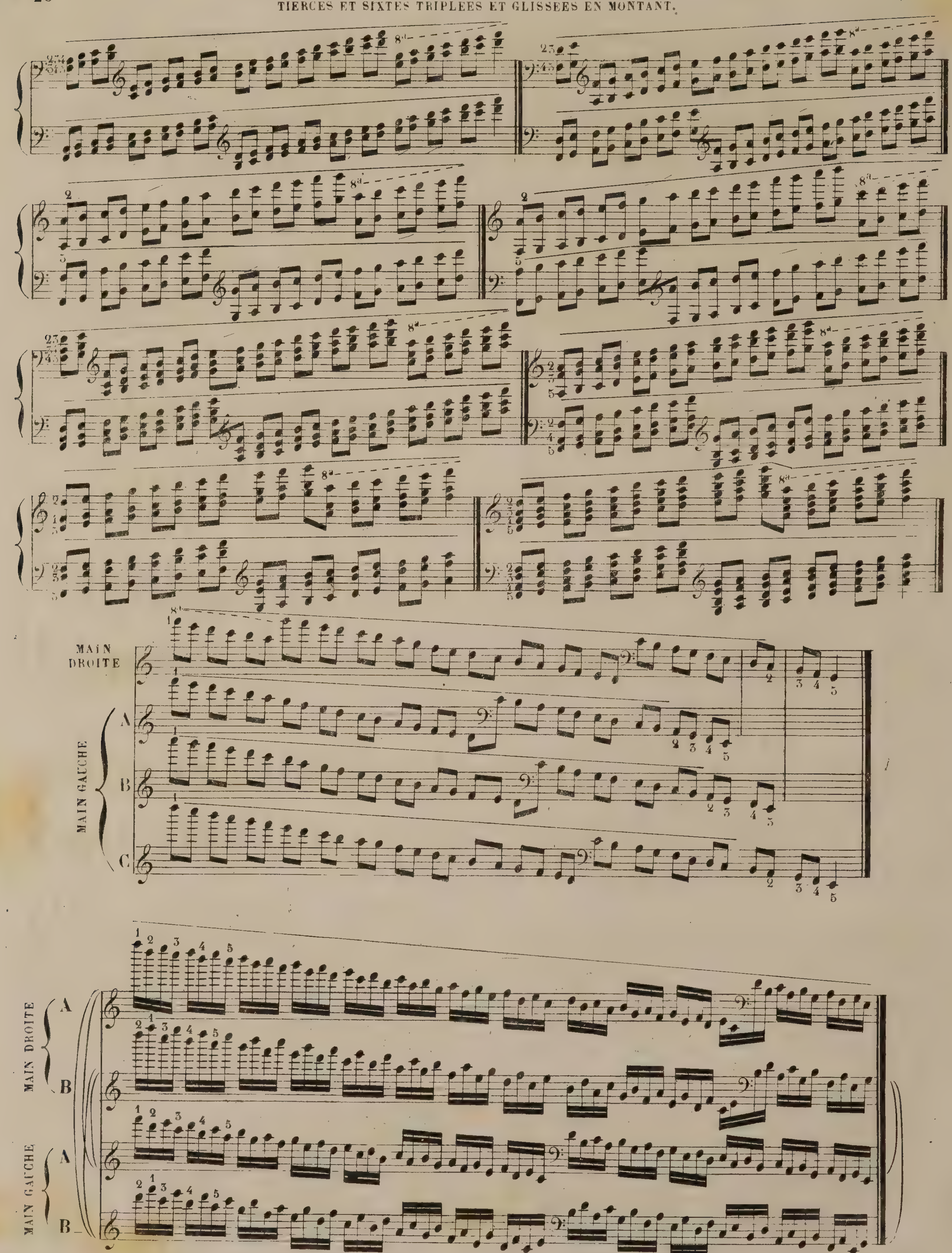


OCTAVES.



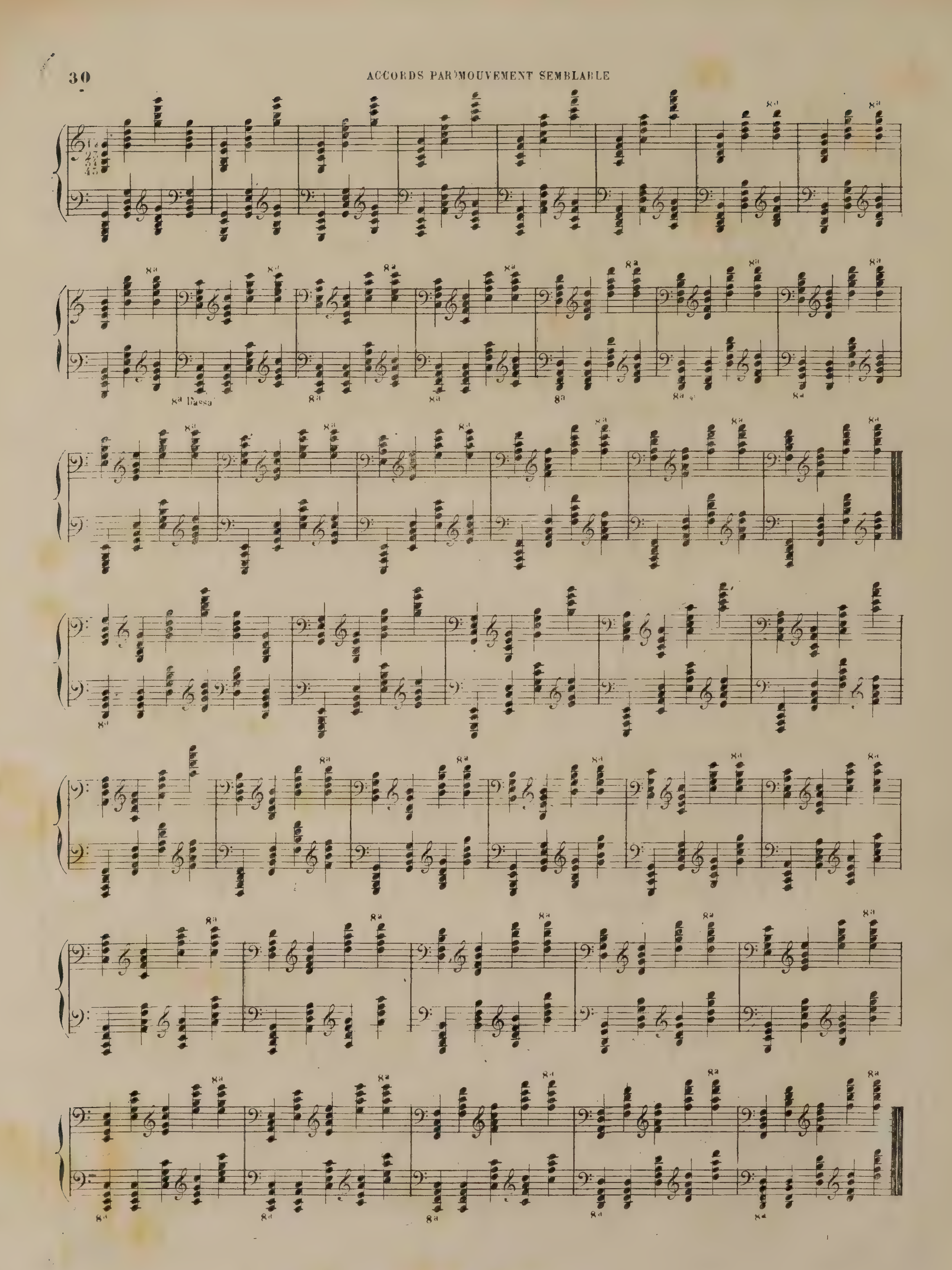


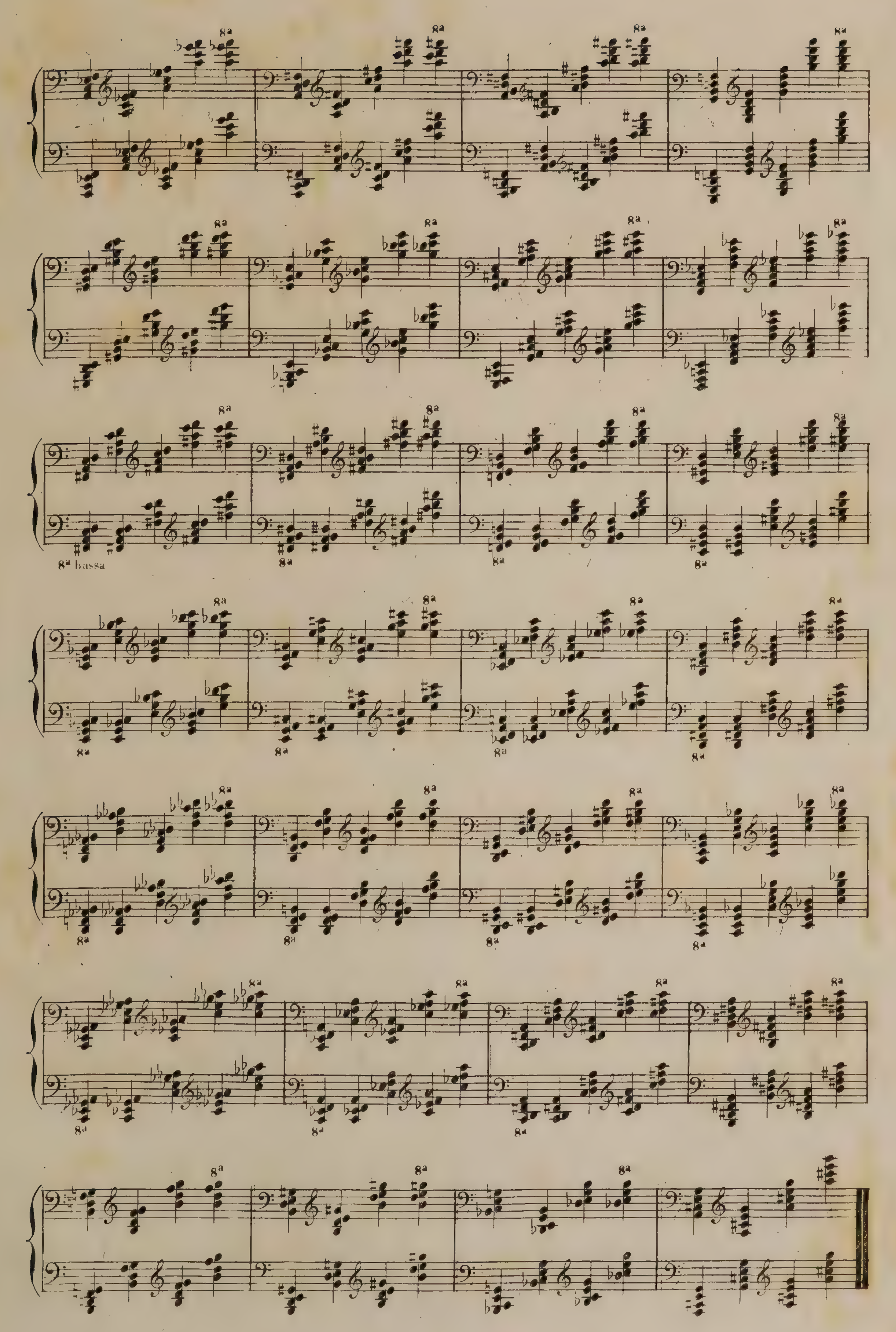
1
2
3
4
5
1
2
3
4
5

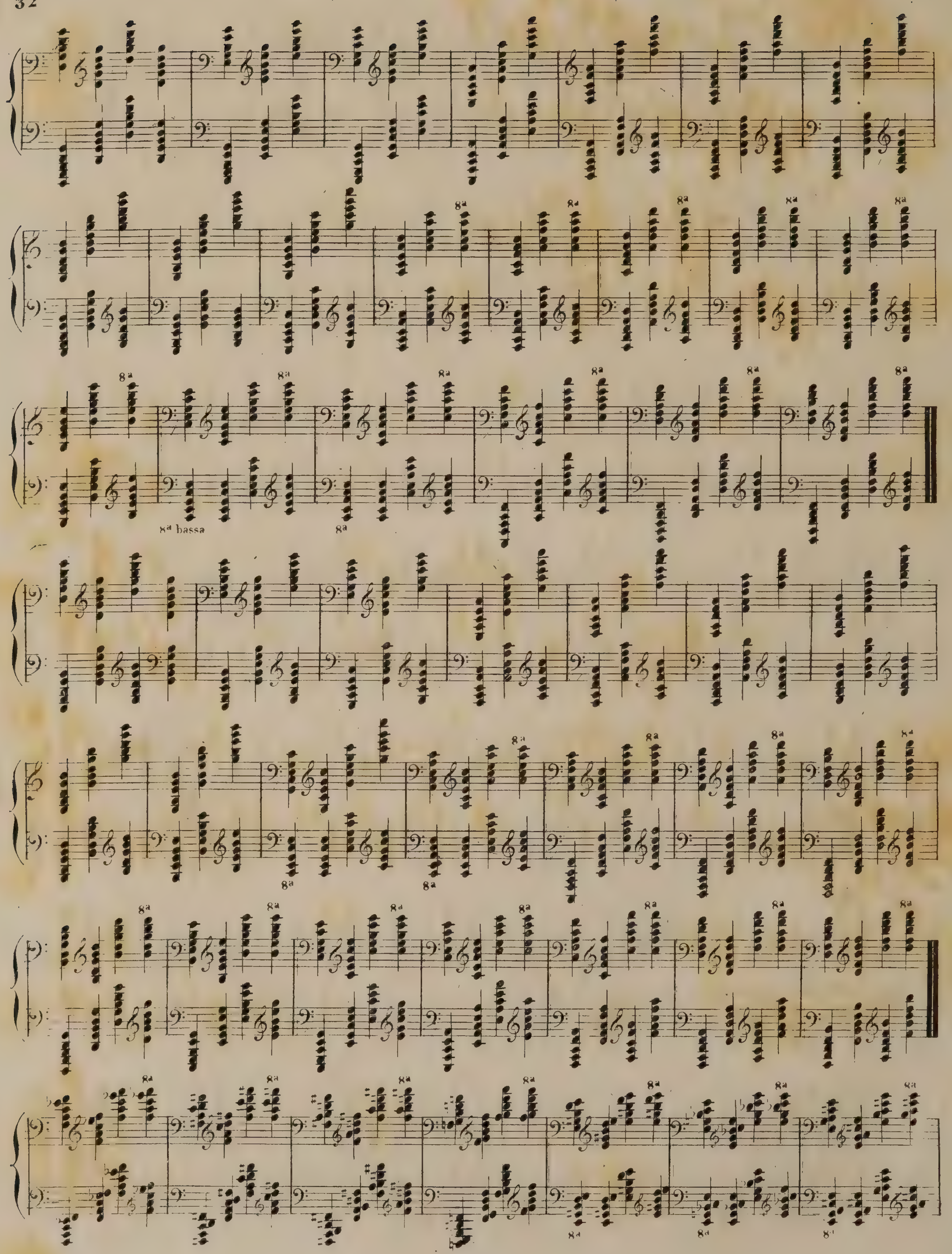

MAIN DROITE
MAIN GAUCHE
A
B
C
MAIN DROITE
A
B
MAIN GAUCHE
A
B

PARTIE SUPÉRIEURE EN GLISSANT LE POUCE, PARTIE INFÉRIEURE EN DOIGTANT AVEC LES QUATRE AUTRES DOIGTS.
TIERCES, SIXTES, OCTAVES DIXIÈMES ET TREIZIÈMES.
ACCORDS DE TIERCES ET SIXTES OU OCTAVES OU DIXIÈMES EN DESCENDANT.



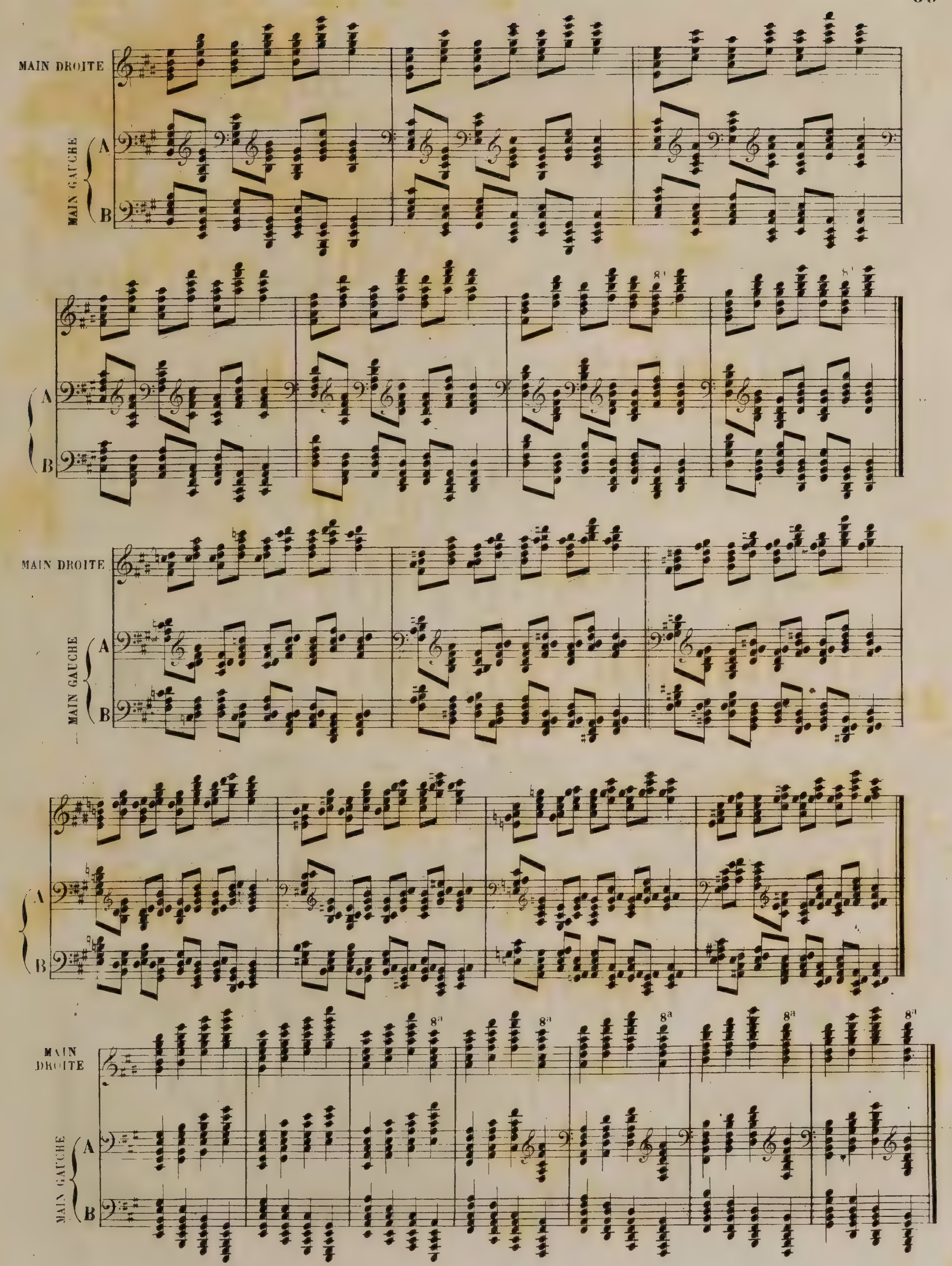

8a
8a Bassa

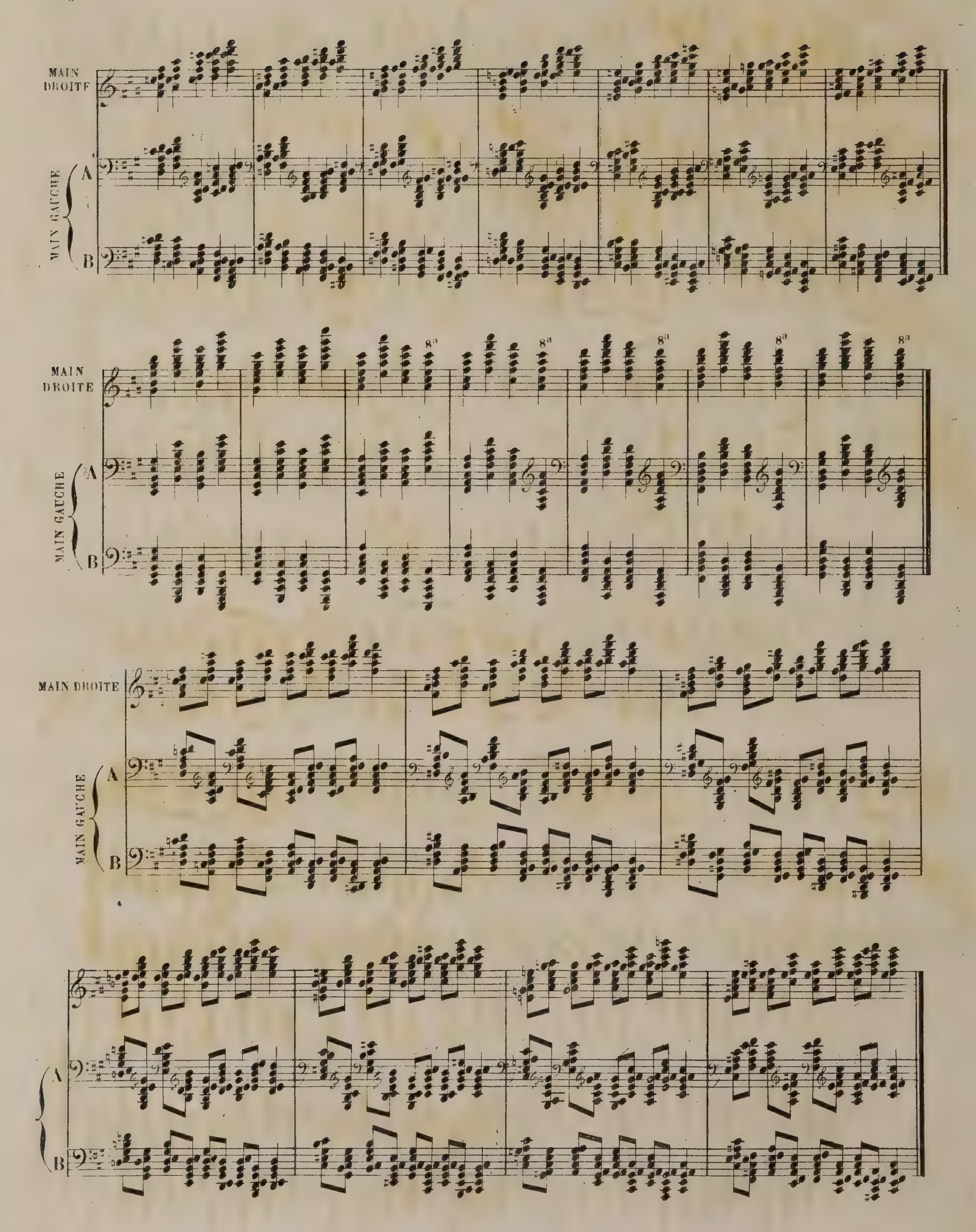

8a bassa


8a
8a bassa




4 3 2 1
3 2 1
ACCORDS.
MAIN DROITE
PAR MOUVEMENT SEMBLABLE.
MAIN GAUCHE
A
PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.
B
MAIN DROITE
MAIN GAUCHE
A
B


MAIN DROITE
MAIN GAUCHE
A
B
8a
MAIN DROITE
MAIN GAUCHE
A
B
MAIN DROITE
MAIN GAUCHE
A
B

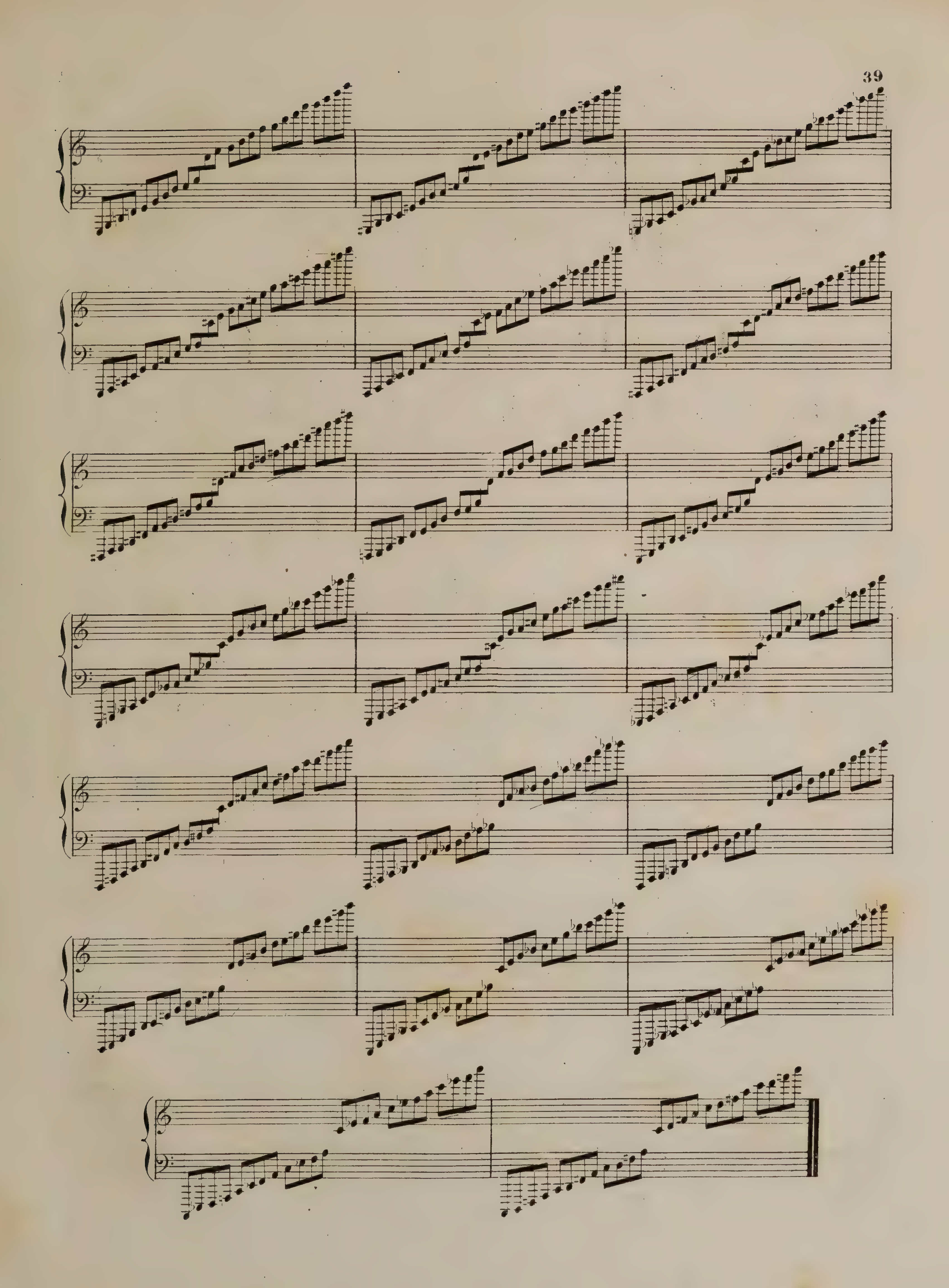

MAIN DROITE
MAIN GAUCHE
A
B
8a
8a
8a
8a
8a
MAIN DROITE
MAIN GAUCHE
A
B
MAIN DROITE
MAIN GAUCHE
A
B
A
B

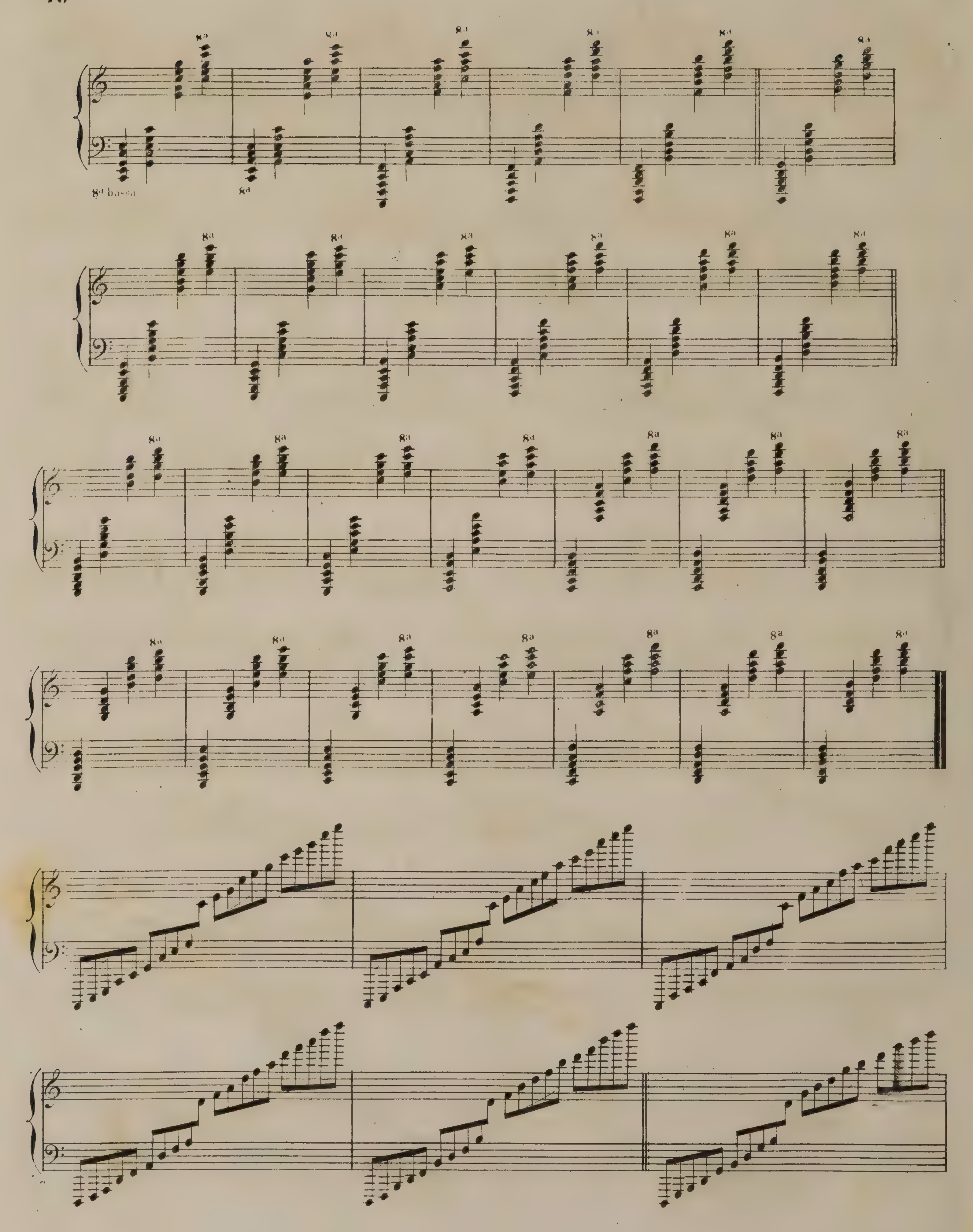
ACCORDS EXÉCUTÉS ALTERNATIVEMENT PAR CHAQUE MAIN

ARPÉGES EXÉCUTÉS ALTERNATIVEMENT PAR CHAQUE MAIN

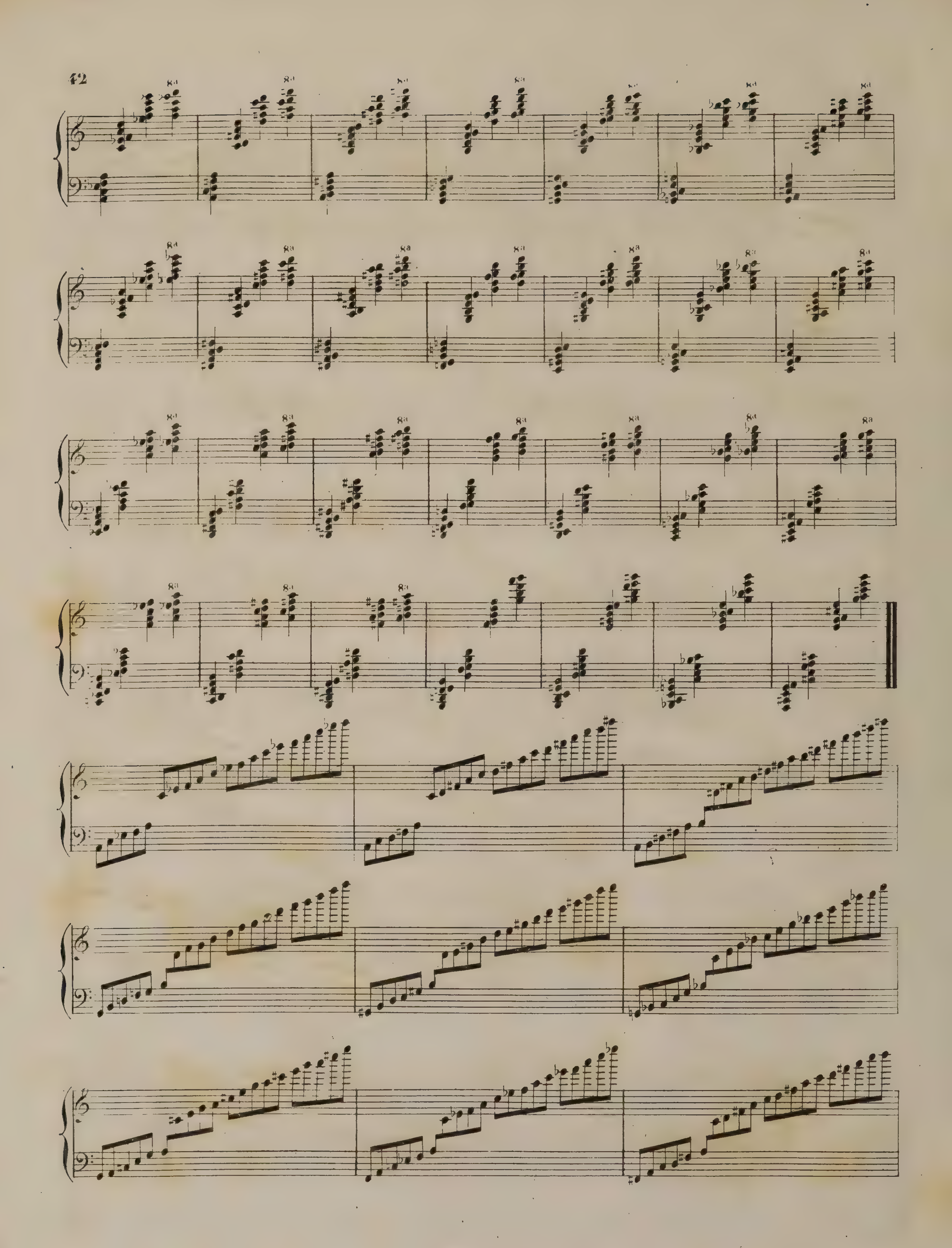



8a
8a bassa

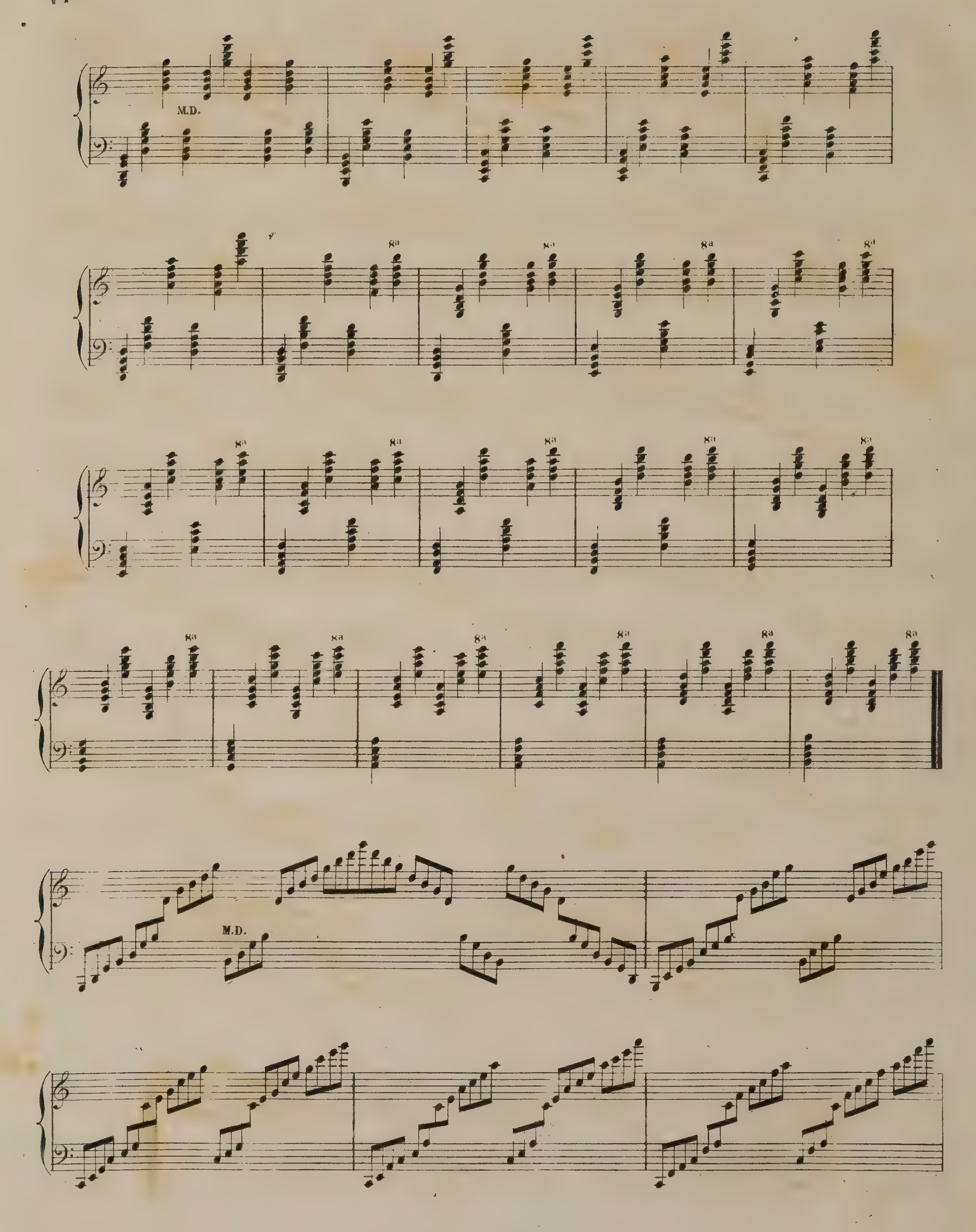



8ª
8ª bassa

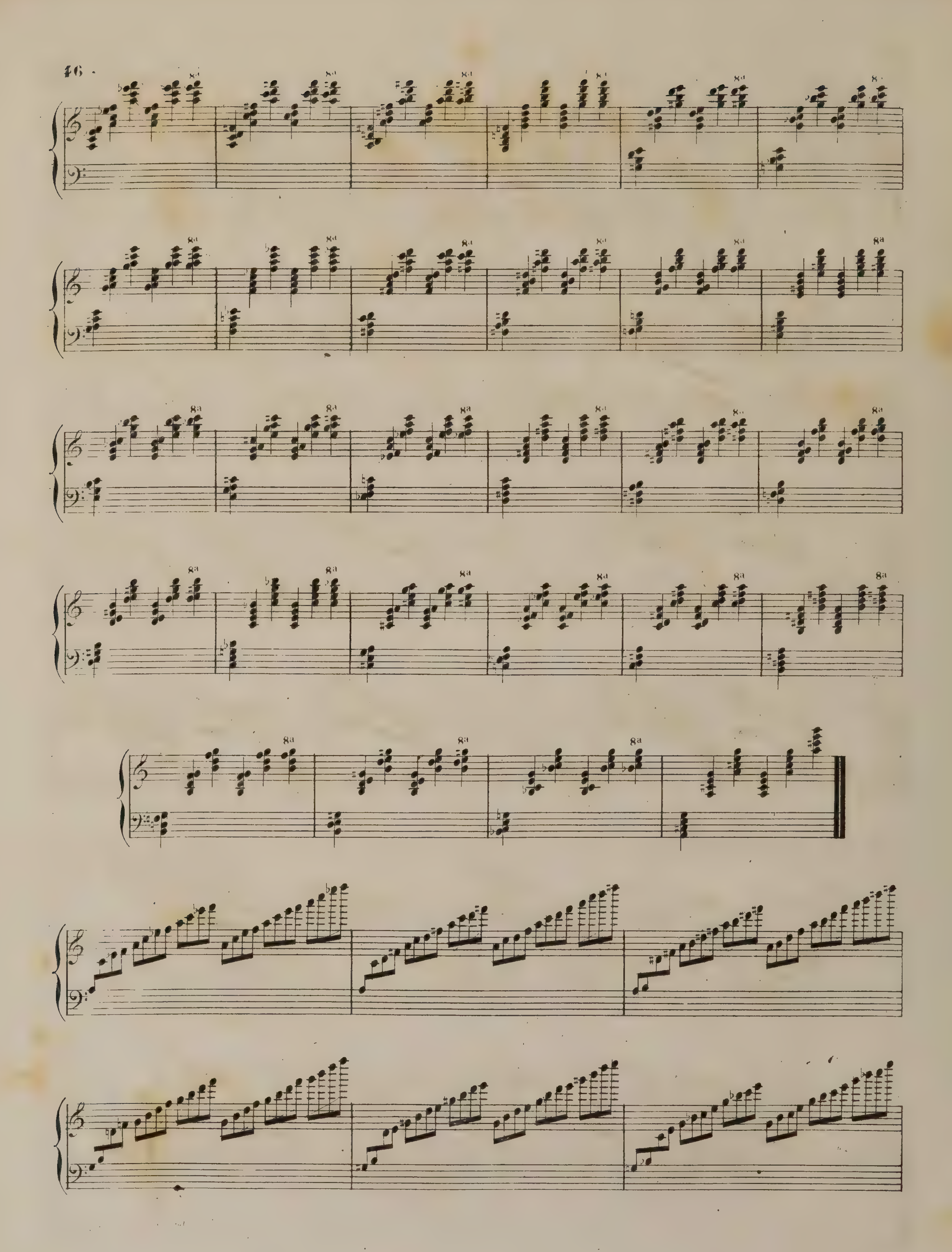



8a




M.D.
8a
M.D.




8a





M.D.

8a bassa

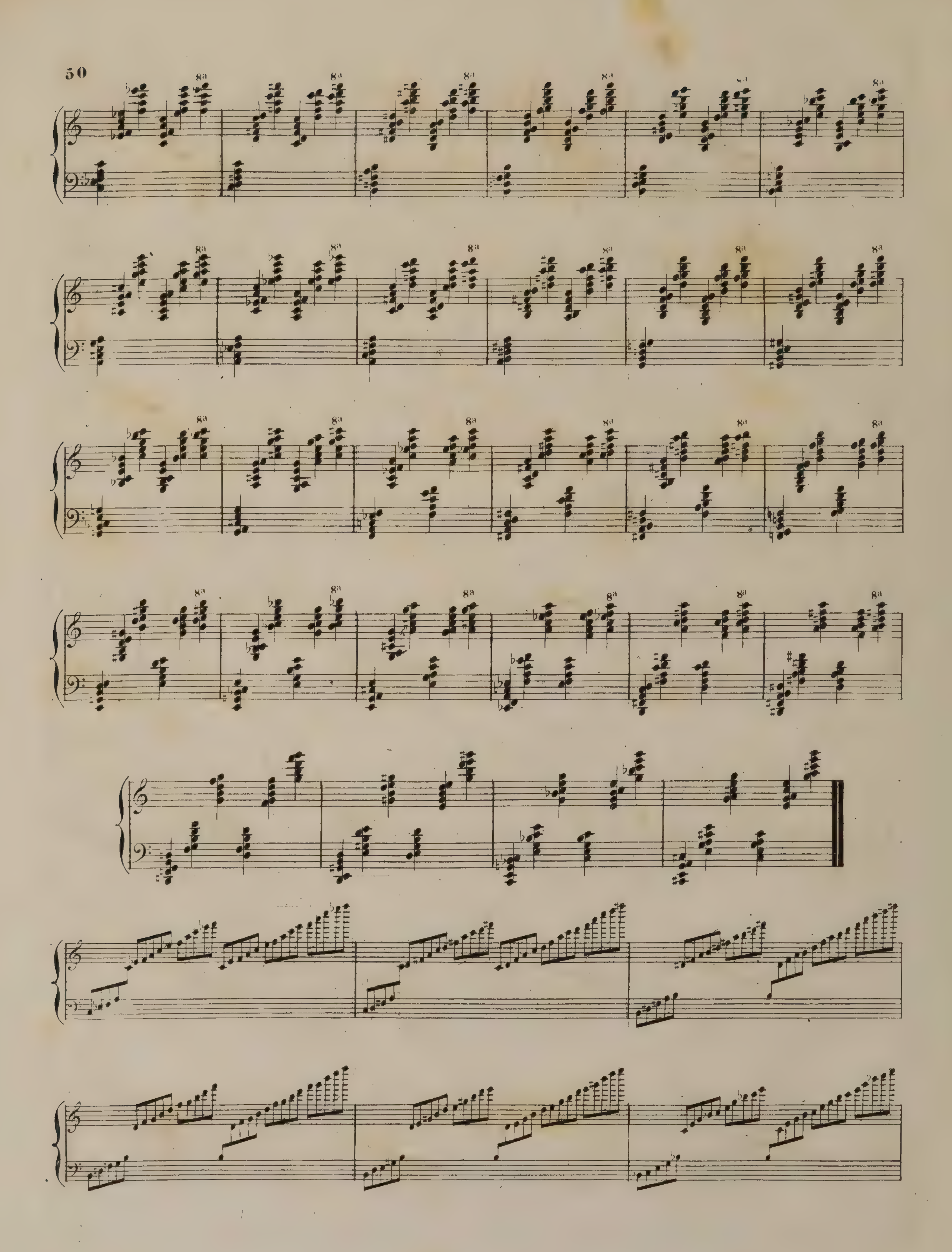
8a

8a 8a 8a 8a 8a 8a

8a 8a 8a 8a 8a

M.D.




8a
8a
8a
8a
8a
8a



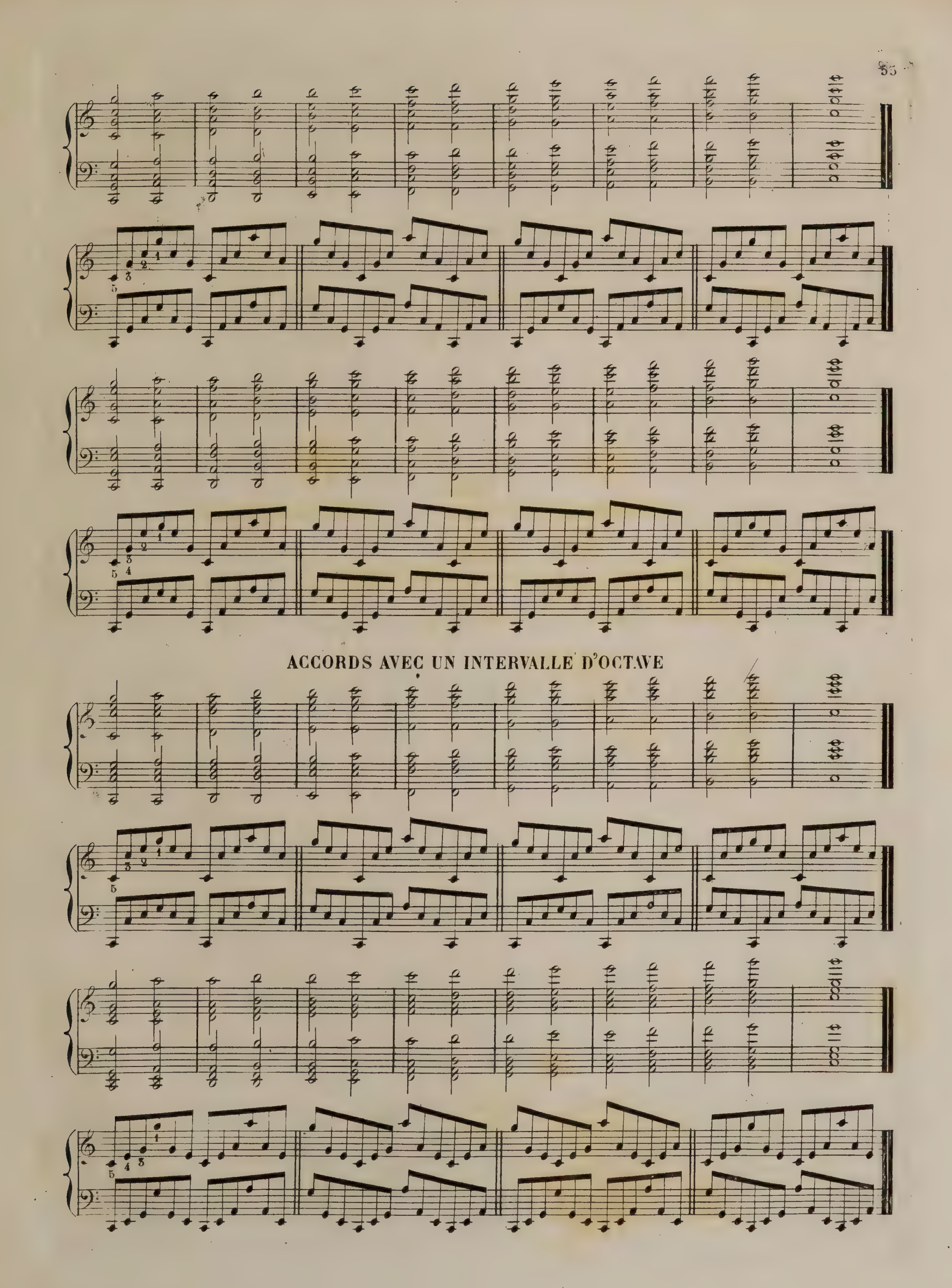

M.D.
M.D.
M.G.
M.D.
M.D.
M.D.
M.D.
M.D.
M.D.
M.D.
M.G.

ACCORDS QUI DOIVENT ÊTRE ARPÉGÉS D'APRÈS LES FORMULES PLACÉES AU DESSOUS





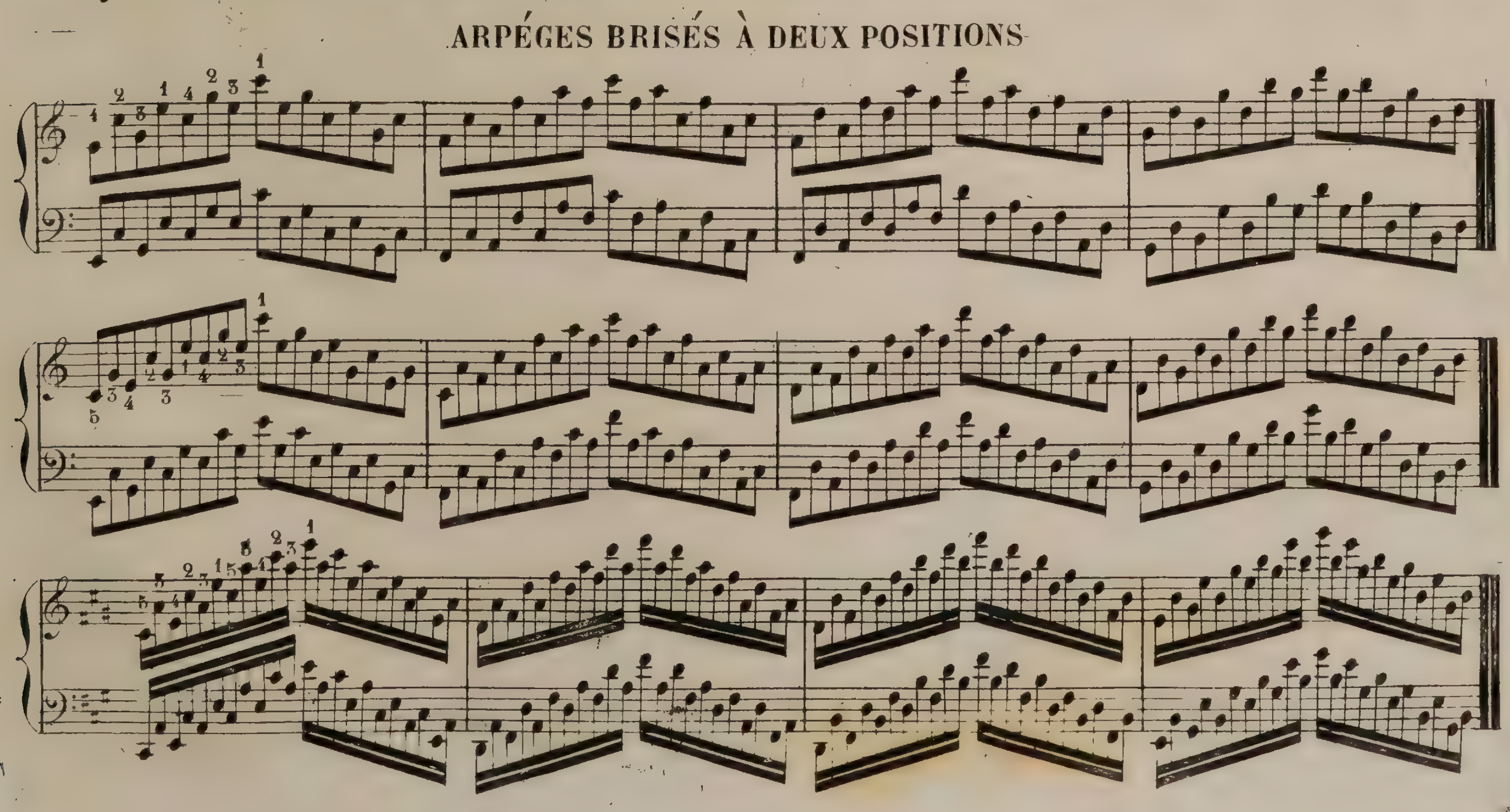
ACCORDS AVEC DES INTERVALLES DE QUINTE ET DE SIXTE


ACCORDS AVEC UN INTERVALLE D'OCTAVE



ARPÉGES DE 6,7,8,9 ET 10 NOTES À DEUX POSITIONS

ARPÉGES BRISÉS À DEUX POSITIONS



MAIN DROITE

MAIN GAUCHE

A

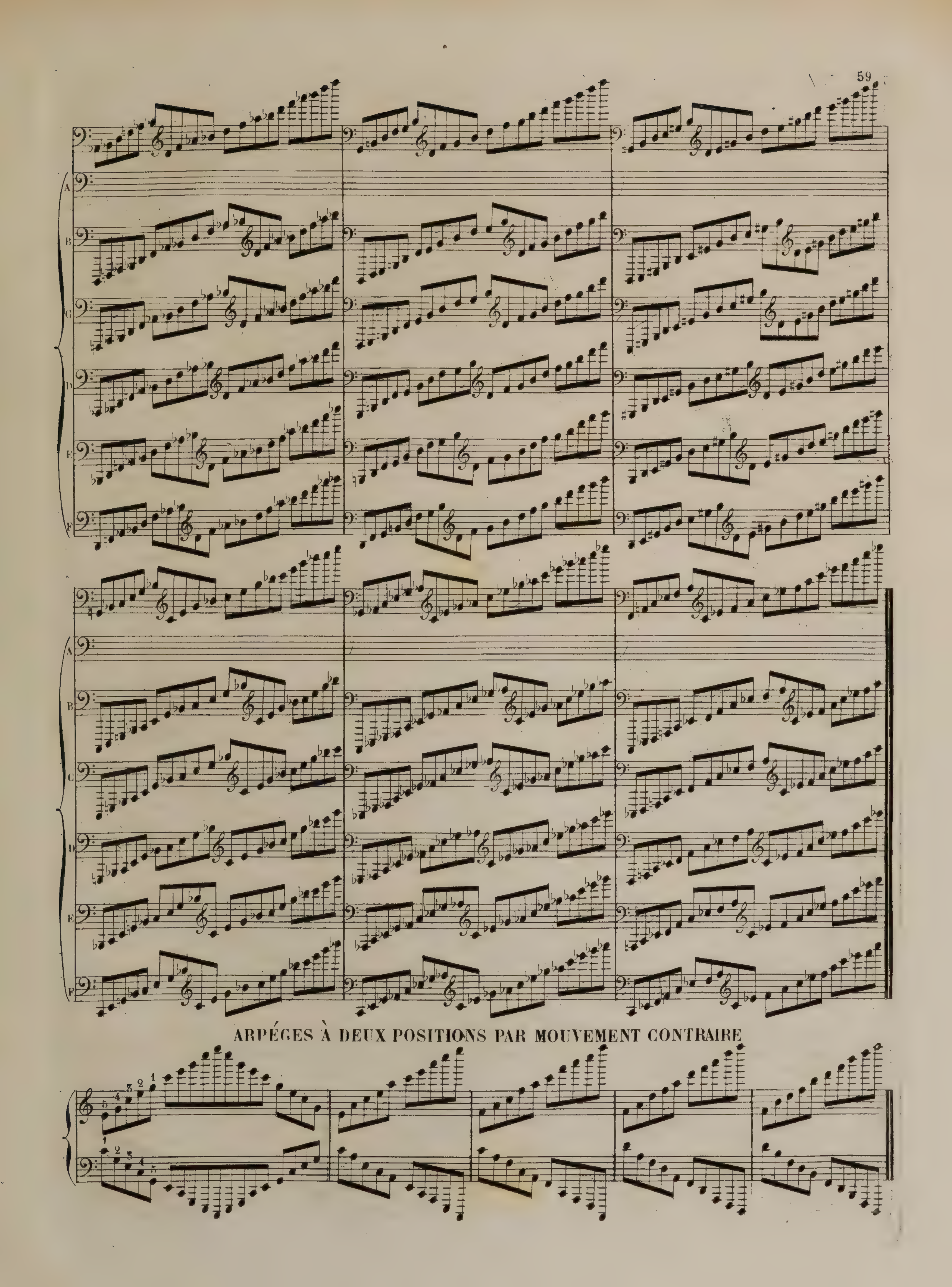
B

C

D

E

F


A
B
C
D
E
F
A
B
C
D
E
F
ARPÉGES À DEUX POSITIONS PAR MOUVEMENT CONTRAIRE

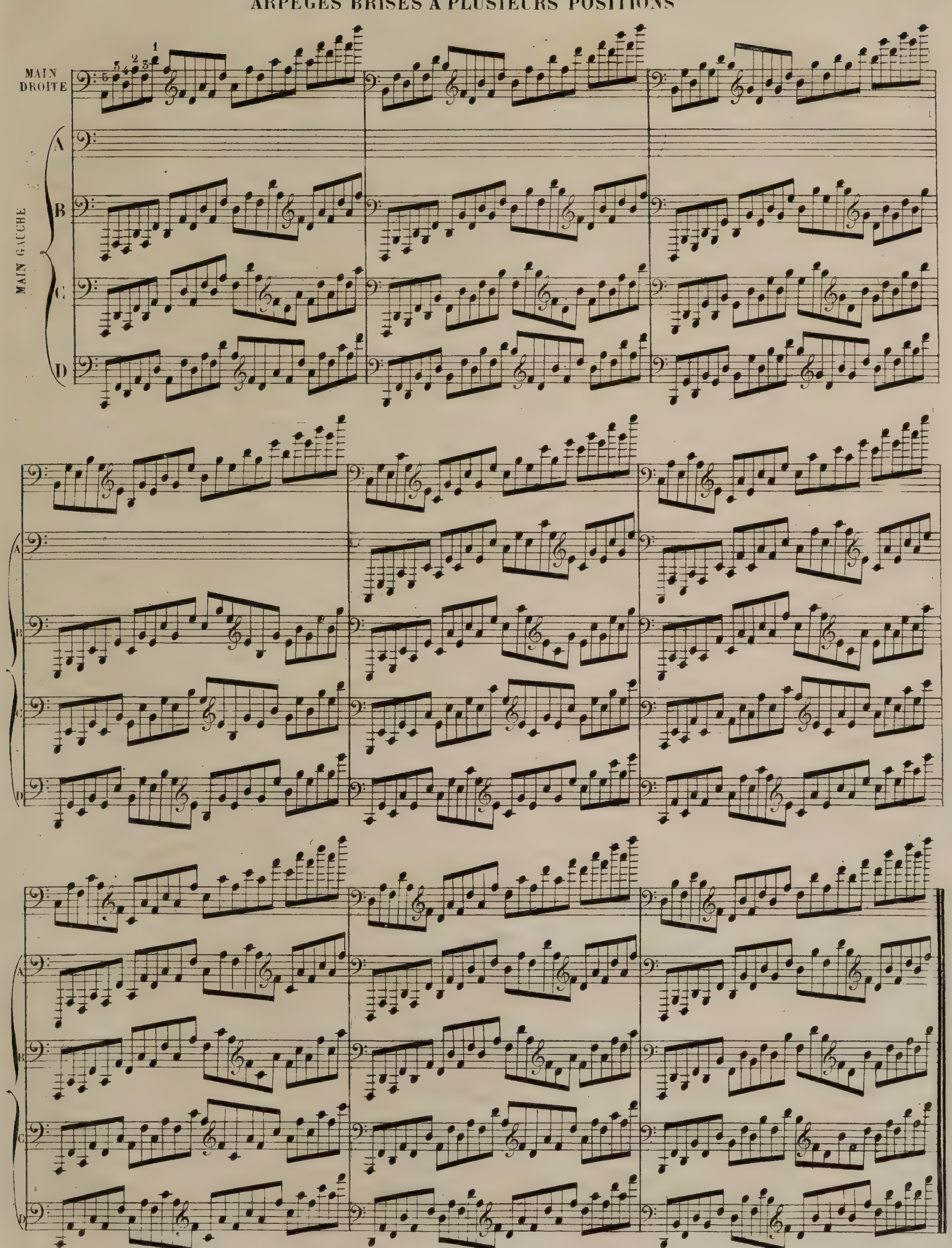
MAIN DROITE

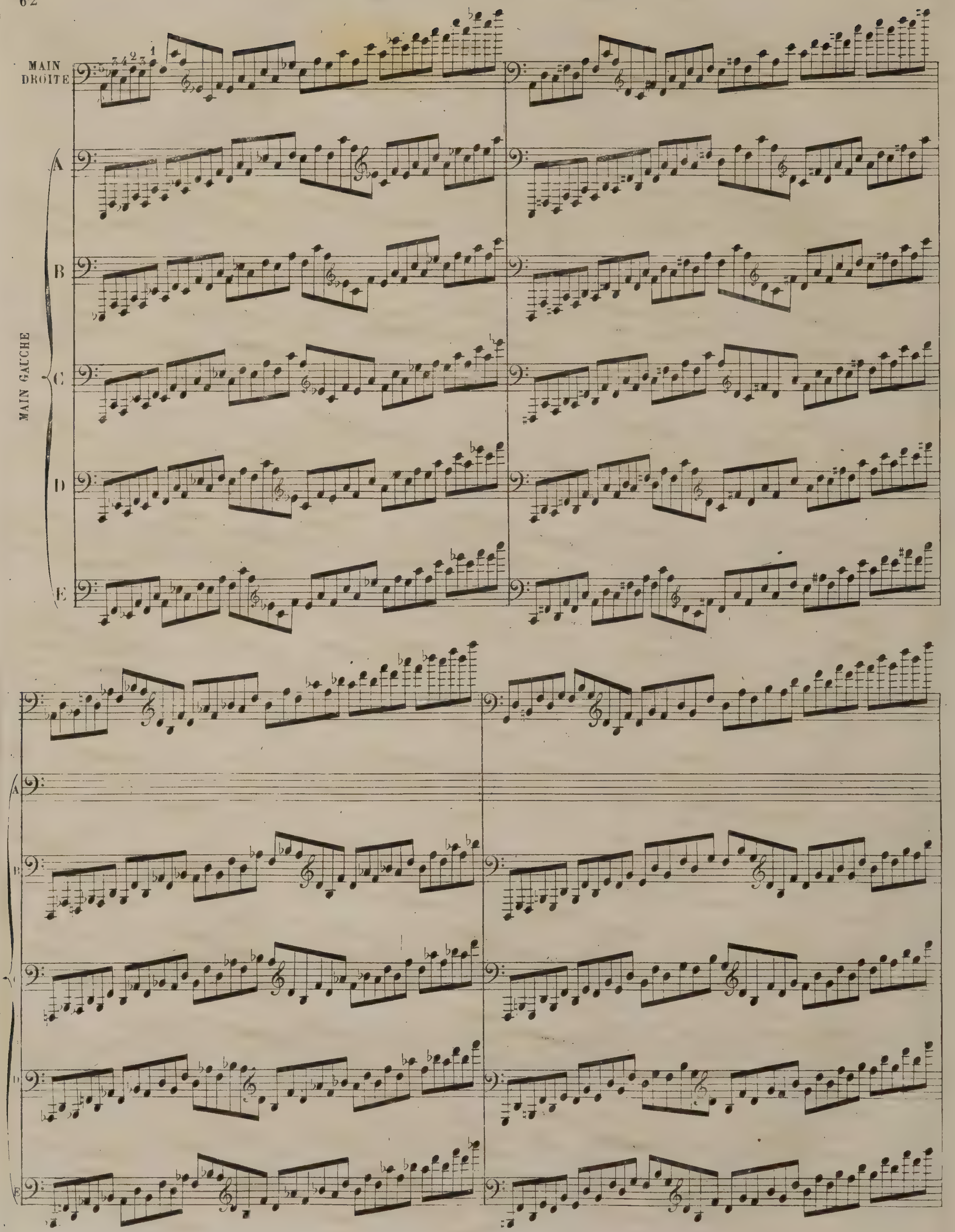
MAIN GAUCHE

A

B

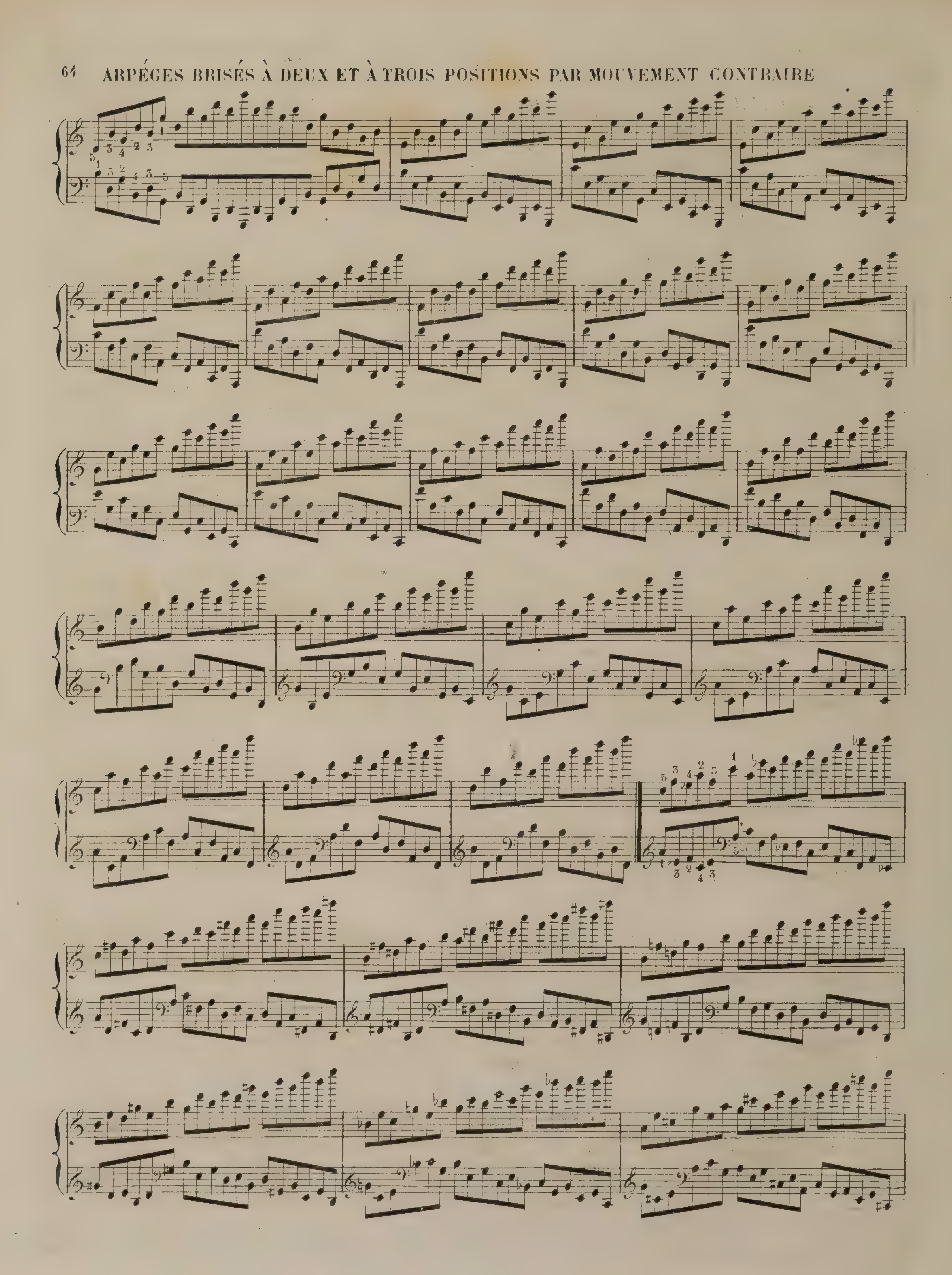
ARPÉGES BRISÉS À PLUSIEURS POSITIONS

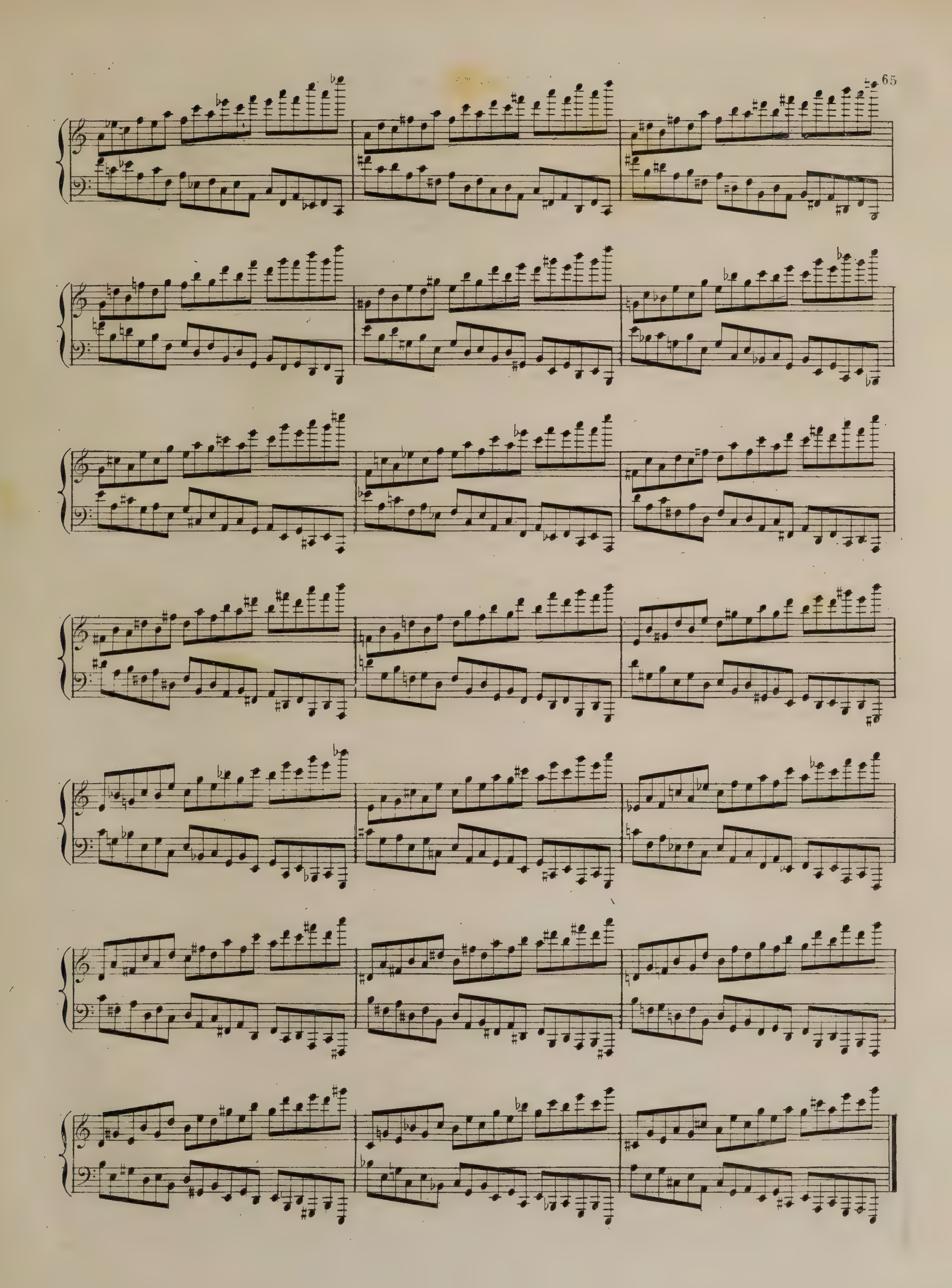



MAIN DROITE
MAIN GAUCHE
A
B
C
D
E



A
B
C
D
E
A
B
C
D
E

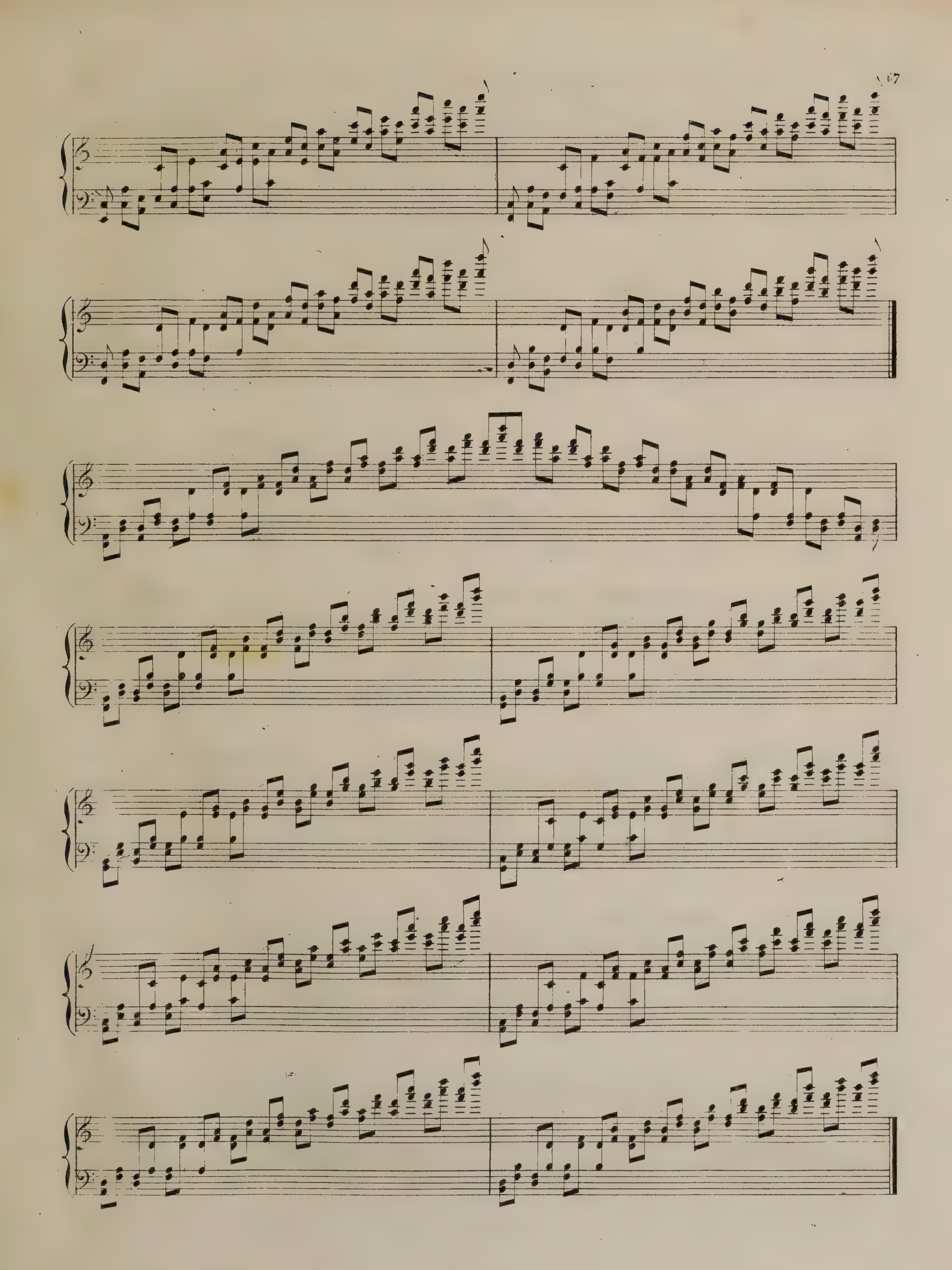




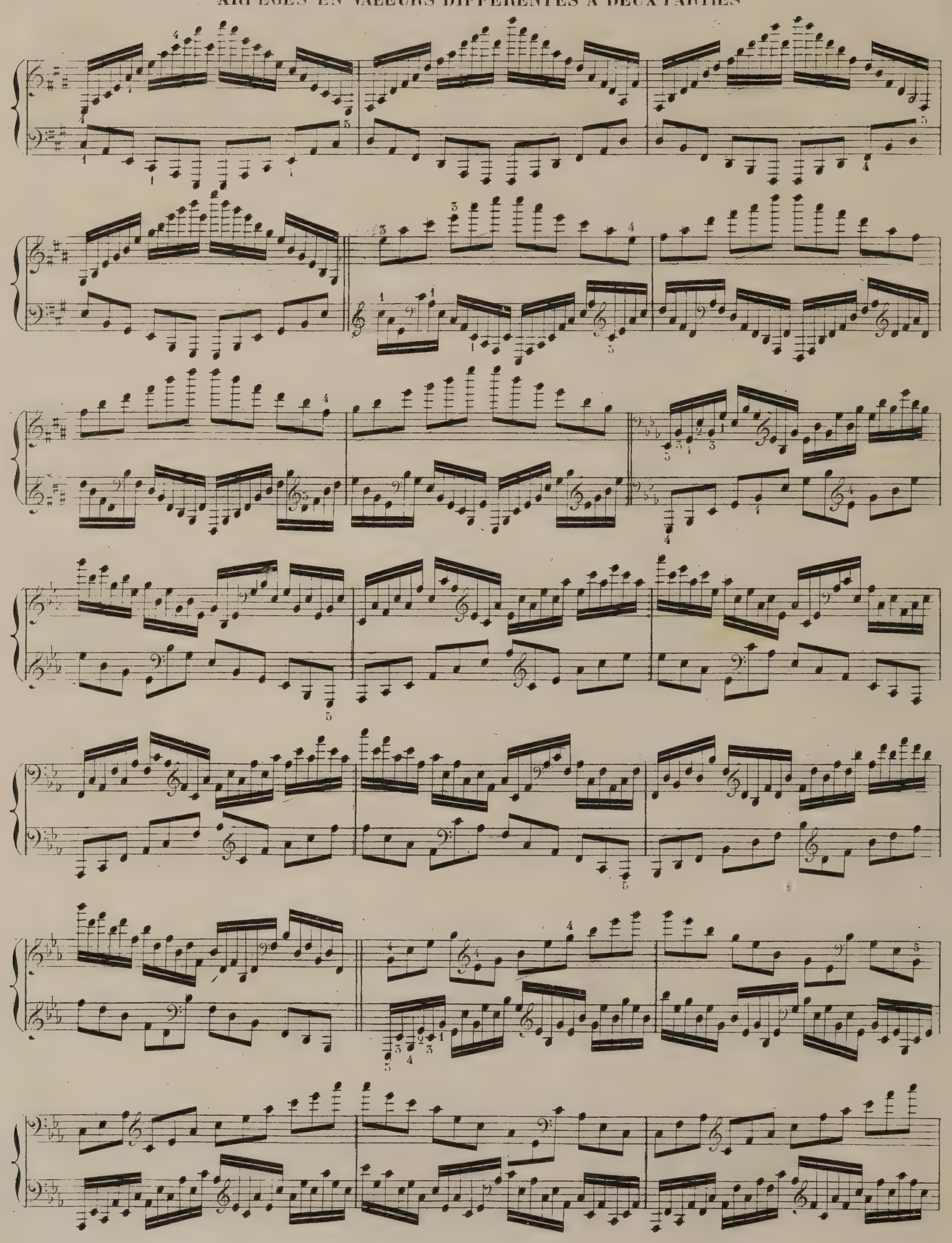
M. D.

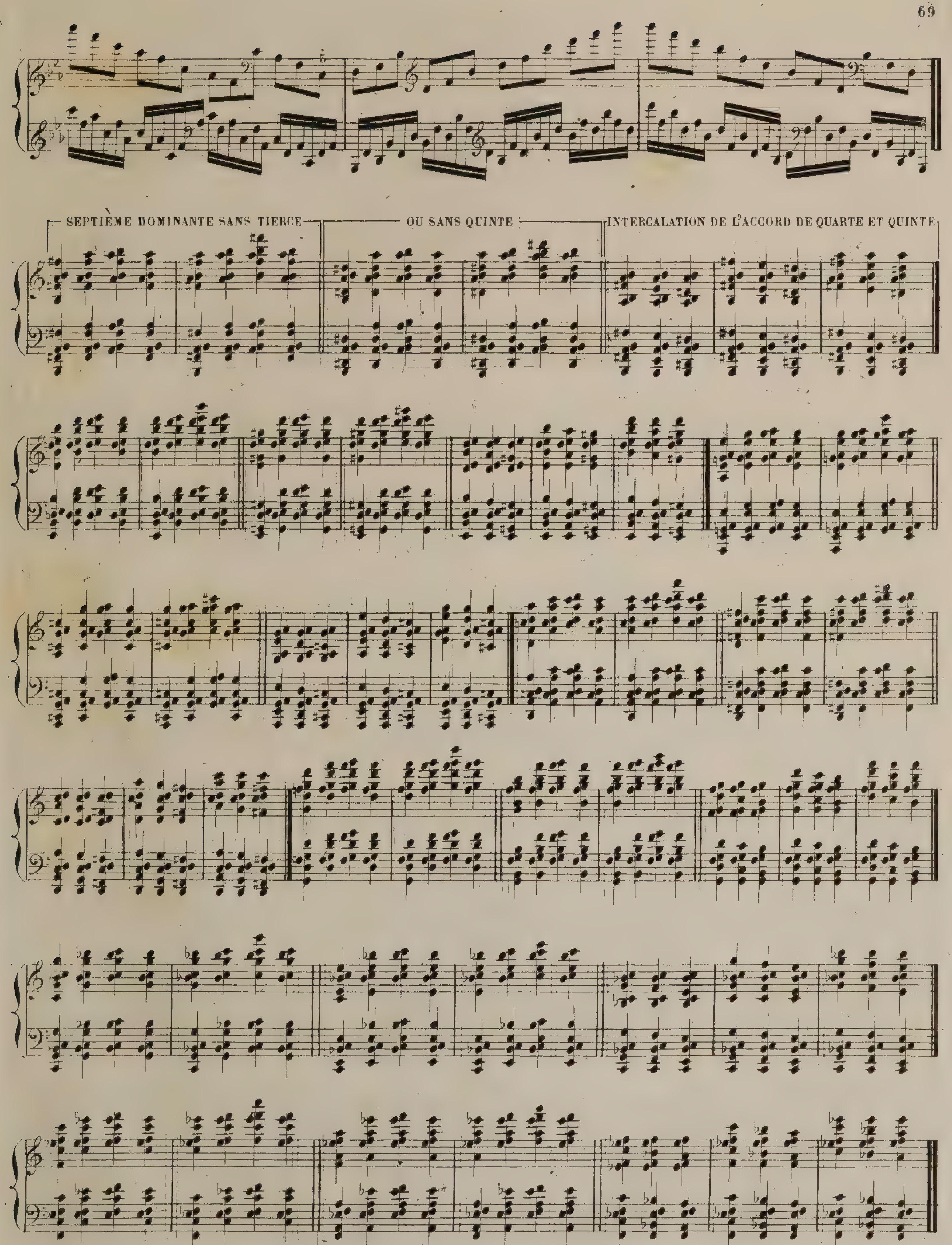
M. G.

QUINTES ET SIXTES

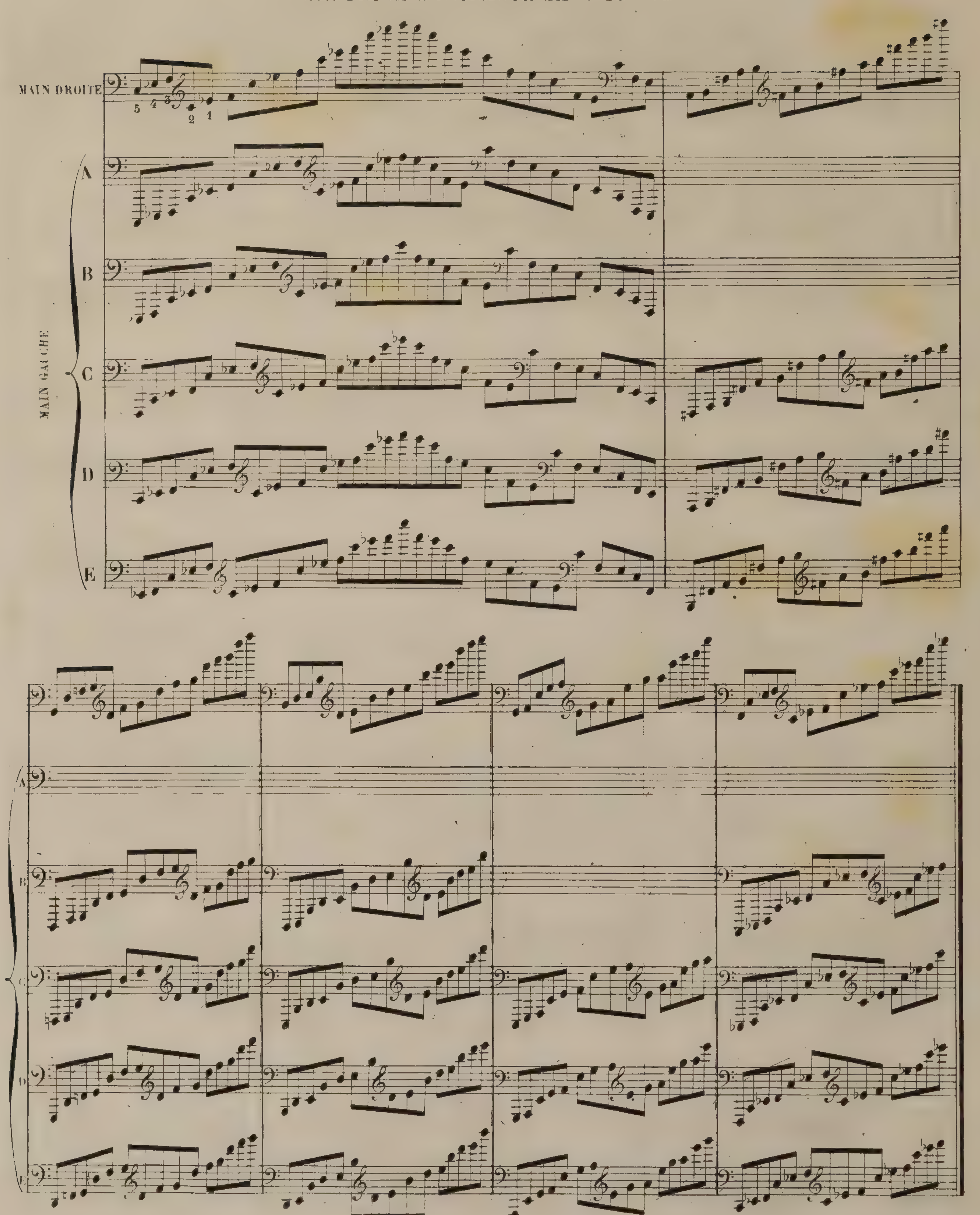


ARPÉGES EN VALEURS DIFFÉRENTES À DEUX PARTIES




SEPTIÈME DOMINANTE SANS TIERCE
OU SANS QUINTE
INTERCALATION DE L'ACCORD DE QUARTE ET QUINTE

ARPÉGES À TROIS POSITIONS
SEPTIÈME DOMINANTE SANS TIERCE



ARPÈGES À DEUX POSITIONS PAR MOUVEMENT CONTRAIRE
SEPTIÈME DOMINANTE



ARPÈGES BRISÉS À QUATRE POSITIONS
SEPTIÈME DOMINANTE SANS TIERCE




A
B
C
D
E
A
B
C
D
E

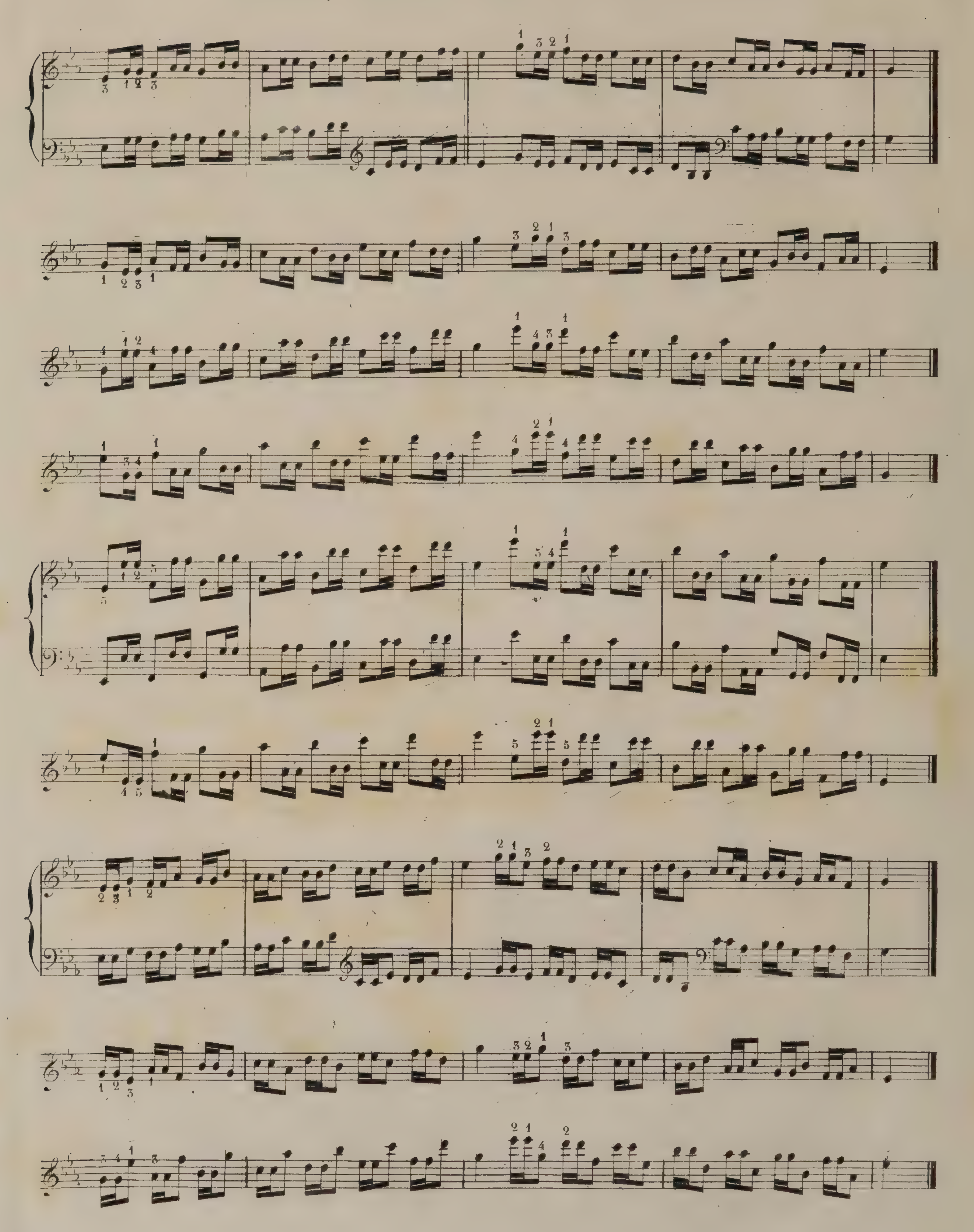
ARPÈGES BRISÉS À DEUX POSITIONS PAR MOUVEMENT CONTRAIRE
SEPTIÈME DOMINANTE



NOTES RÉPETÉES.

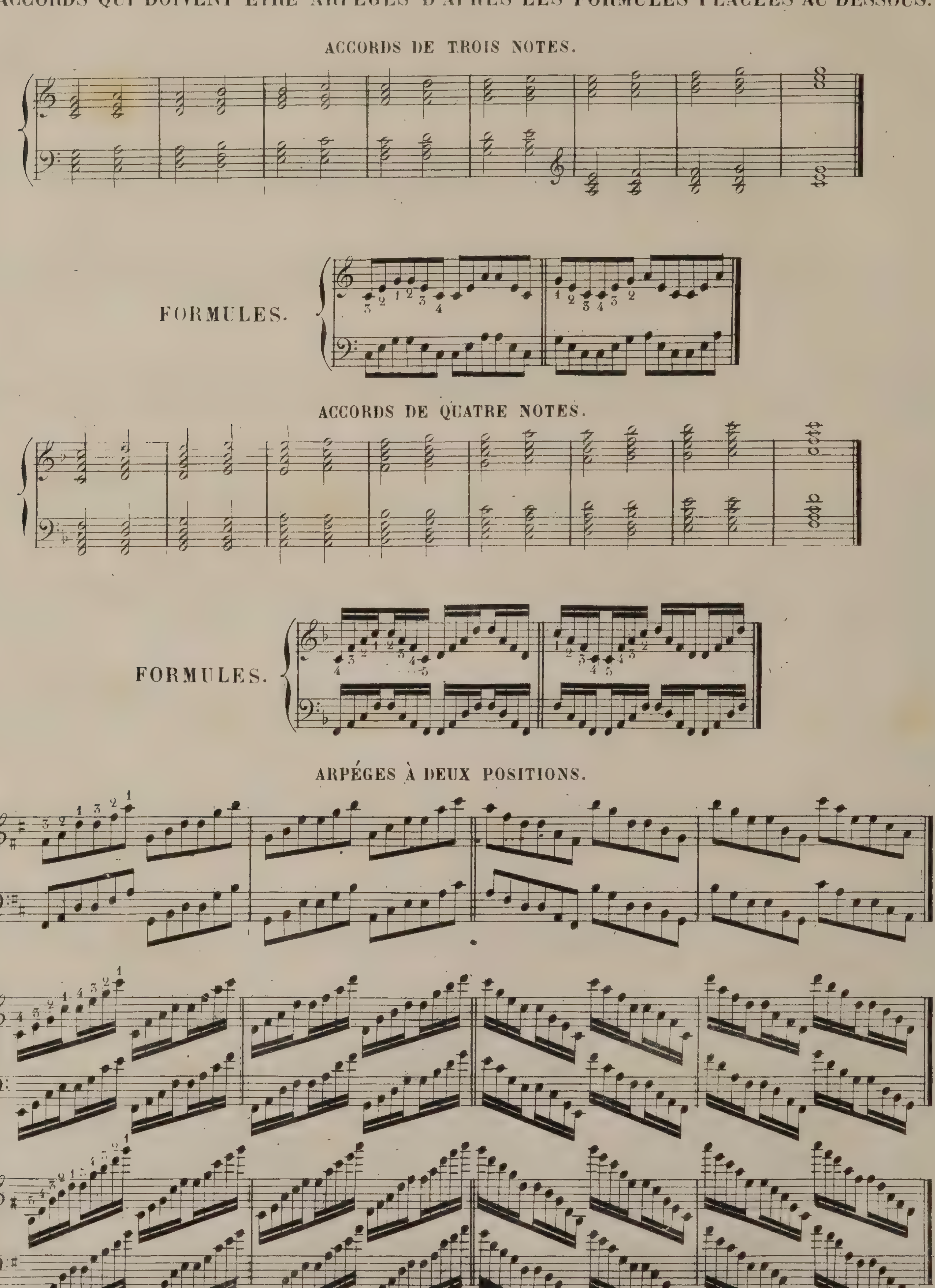


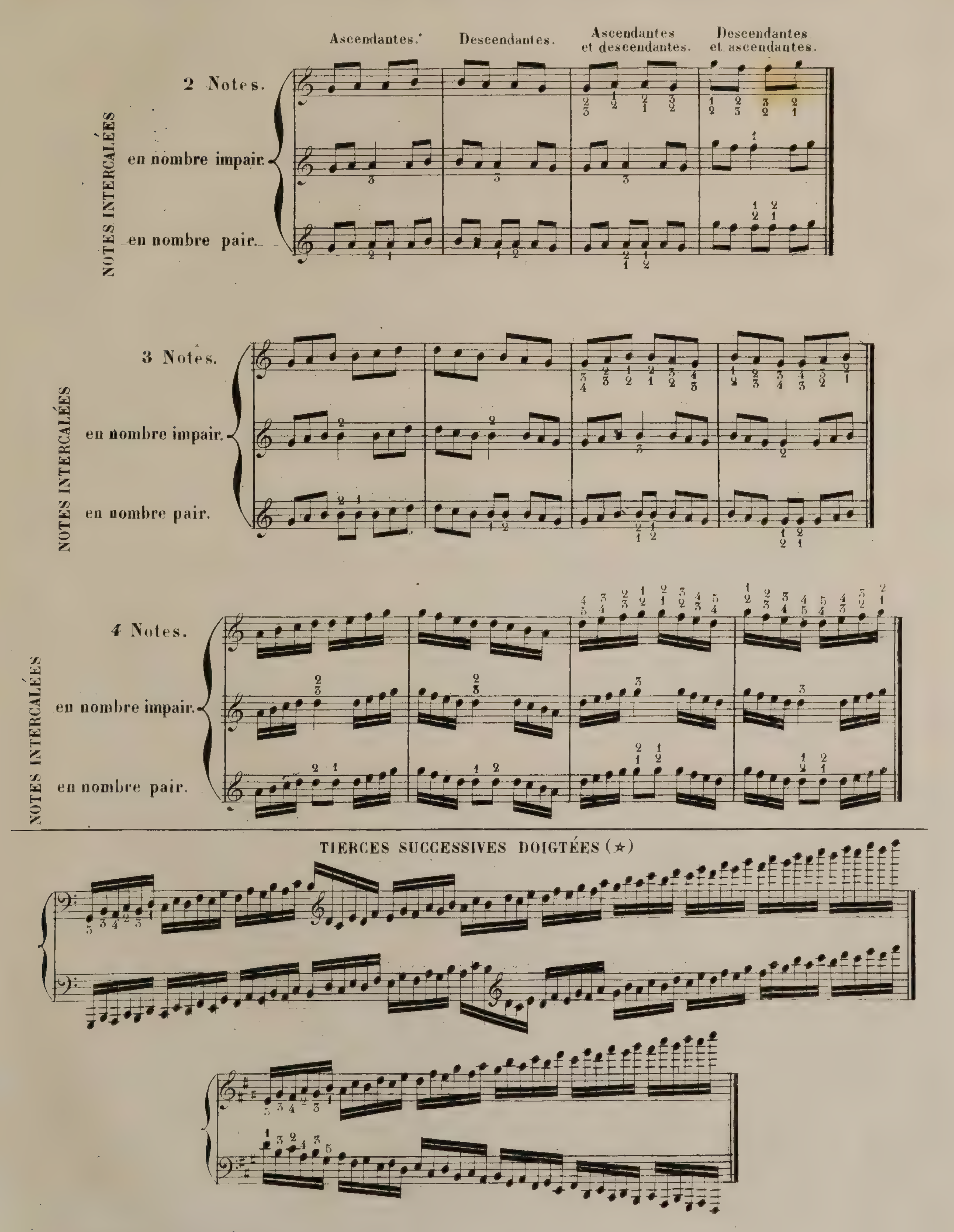
TIERCES, SIXTES ET OCTAVES SUCCESSIVES.





ACCORDS QUI DOIVENT ÊTRE ARPÉGÉS D'APRÈS LES FORMULES PLACÉES AU DESSOUS.





(⋆) Supplément à la première colonne de la page 26.

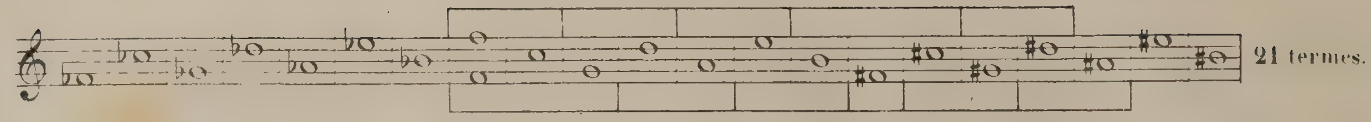


TABLEAU DES INTERVALLES ET DE LEURS RENVERSEMENS.



TABLEAU COMPARATIF DES INTERVALLES EXCÉDANT L'OCTAVE.

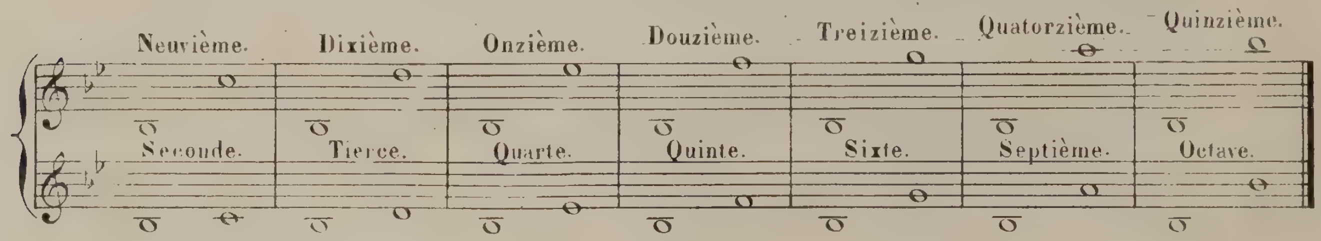
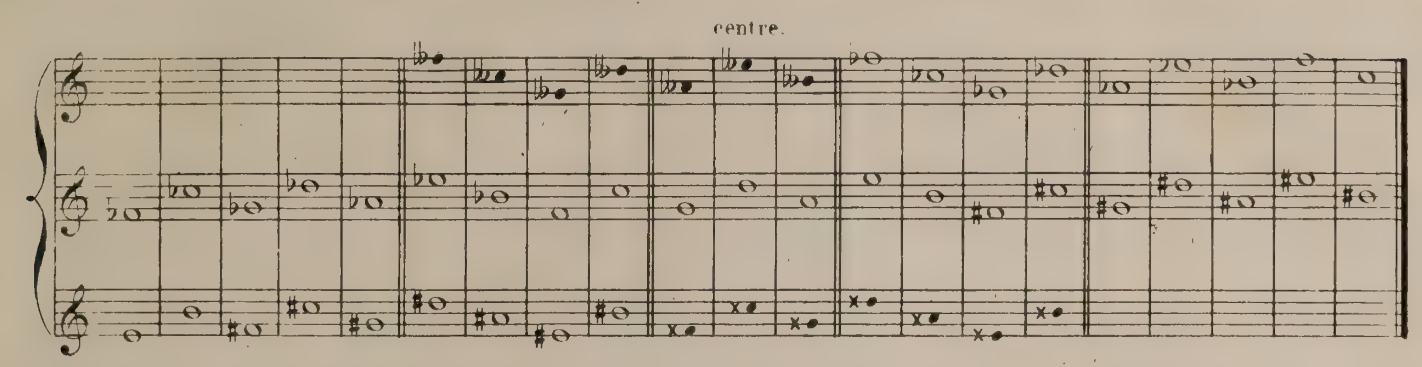




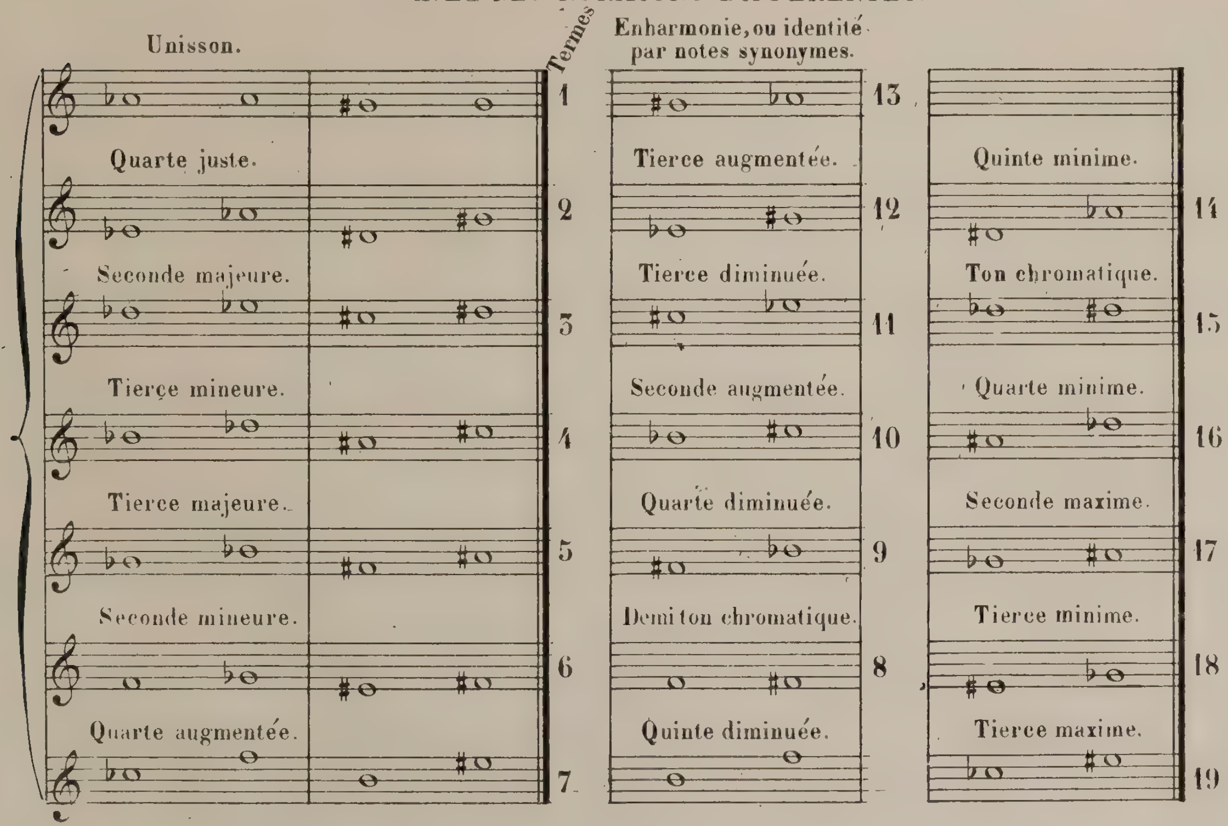


TABLEAU ENHARMONIQUE DU SYSTÈME MUSICAL.



Les notes en noires, sont les doubles bémols et les doubles dièses, elles n'existent pas comme notes réelles sur la harpe, c'est pourquoi les notes sol, ré, la, centre du système musical, ne peuvent être exécutées que comme notes réelles.

TABLEAU COMPARATIF DES INTERVALLES PRODUISANT LE MÊME EFFET AVEC DES NOTATIONS DIFFÉRENTES.



ACCORDS
AVEC TROIS FONCTIONS IDENTIQUES PAR NOTES SYNONYMES.

MÉLANGES DE CES FONCTIONS.

Accord majeur.

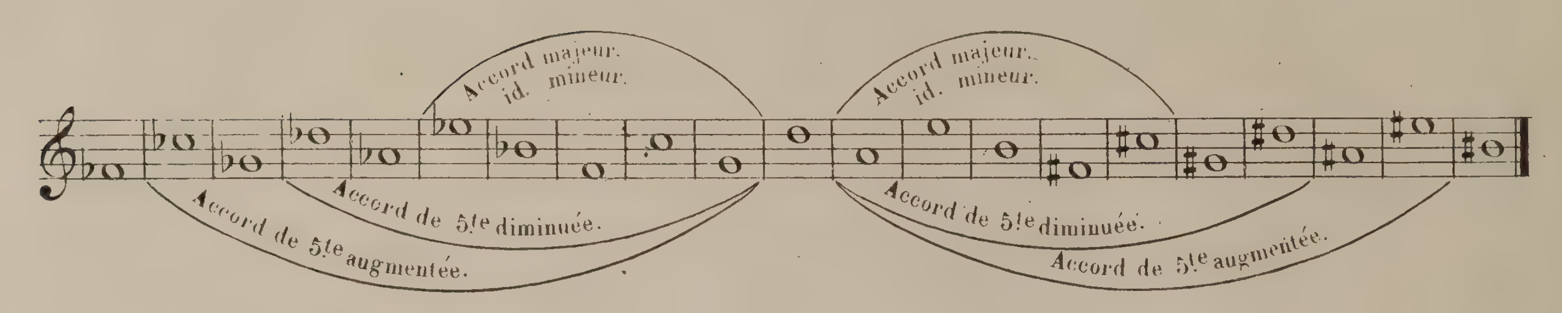
Accord mineur.

Accord de quinte diminuée.

Accord de quinte augmentée.

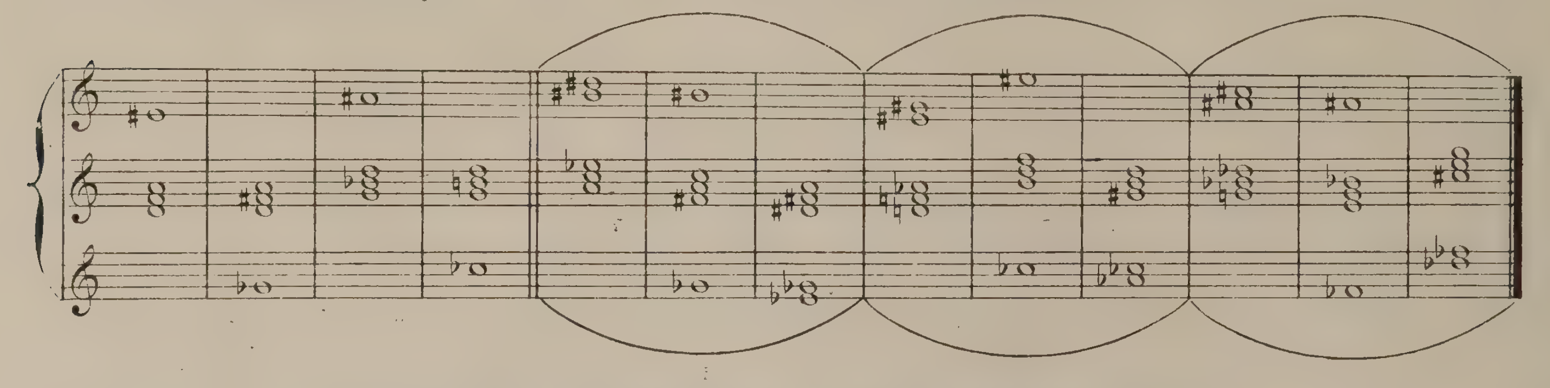
ACCORDS AVEC UNE OU DEUX FONCTIONS IDENTIQUES PAR NOTES SYNONYMES.

Sept accords majeurs.
Sept accords mineurs.
Neuf accords de quinte diminuée.
Onze accords de quinte augmentée.

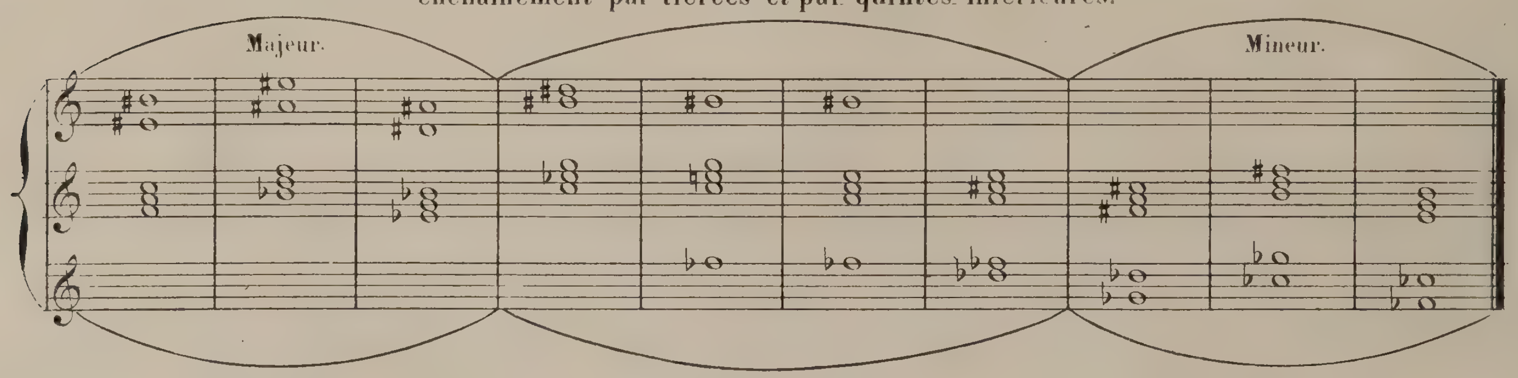


ACCORDS MAJEURS ET MINEURS avec une fonction identique.

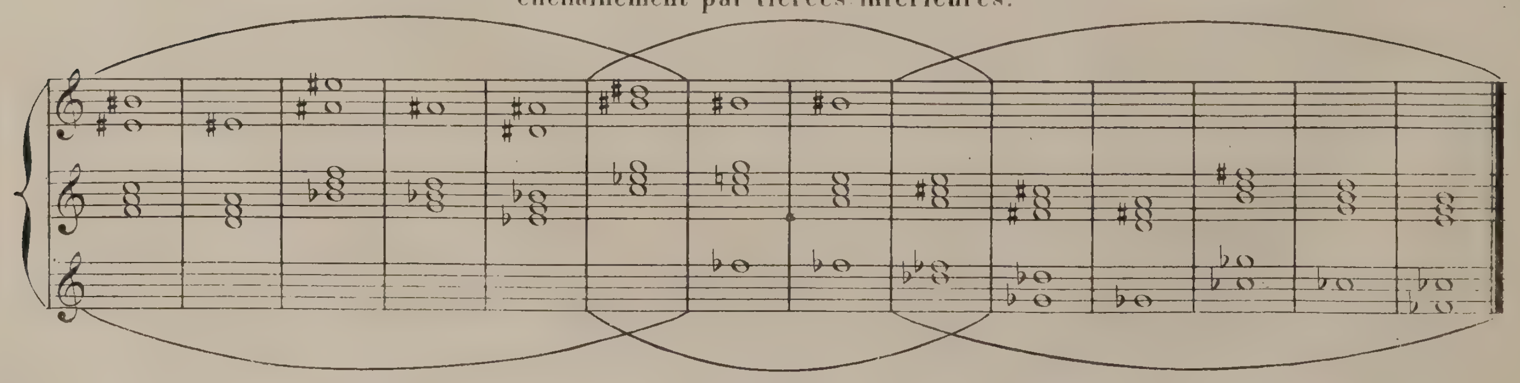
ACCORDS DE QUINTE DIMINUÉE avec deux fonctions identiques.



ACCORDS MAJEURS ET MINEURS AVEC DEUX FONCTIONS IDENTIQUES
enchainement par tierces et par quintes inférieures.



ACCORDS MAJEURS ET MINEURS AVEC UNE OU DEUX FONCTIONS IDENTIQUES
enchainement par tierces inférieures.



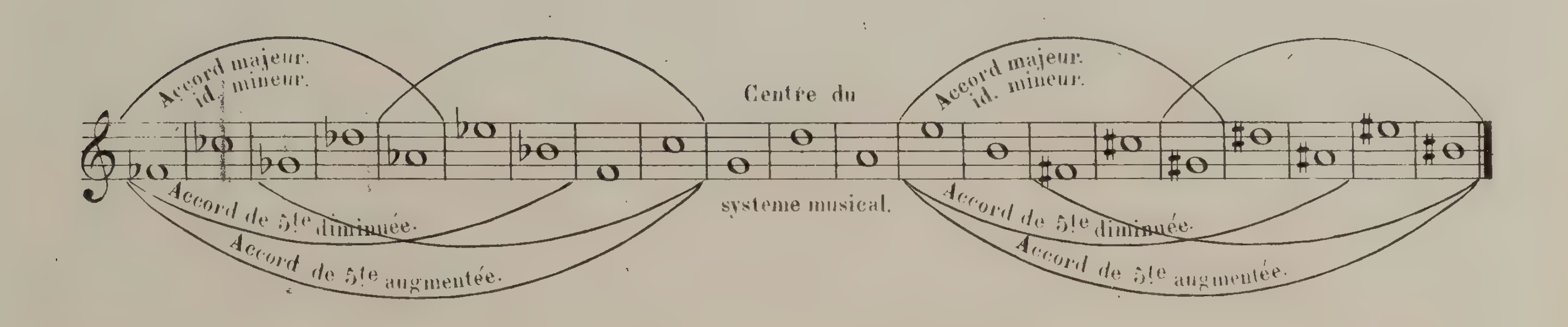
ACCORDS AVEC TROIS FONCTIONS IDENTIQUES PAR NOTES SYNONYMES.

Cinq accords majeurs.

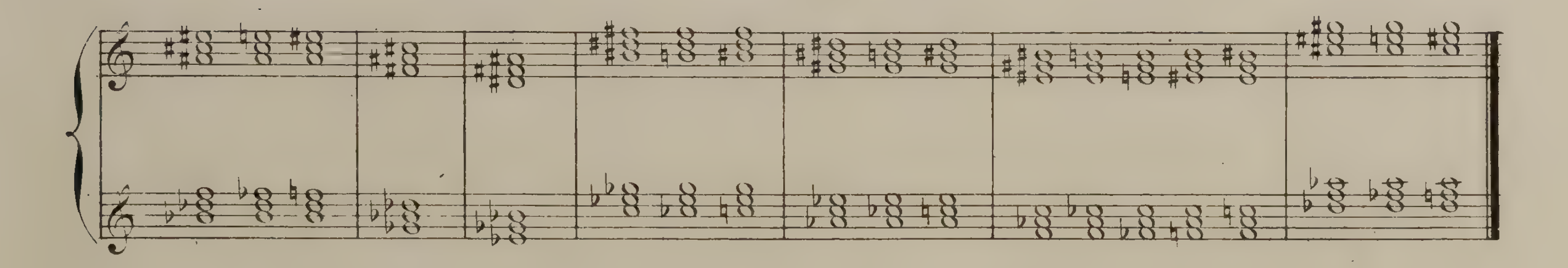
Cinq accords mineurs.

Trois accords de quinte diminuée.

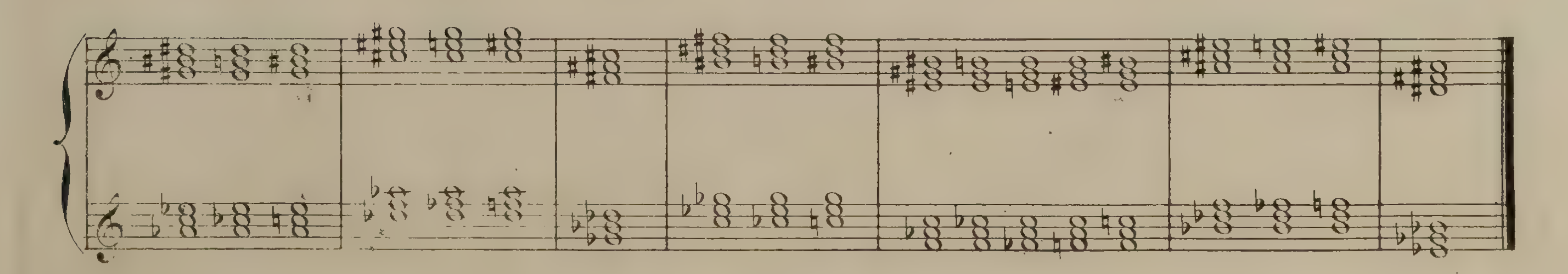
Un accord de quinte augmentée.



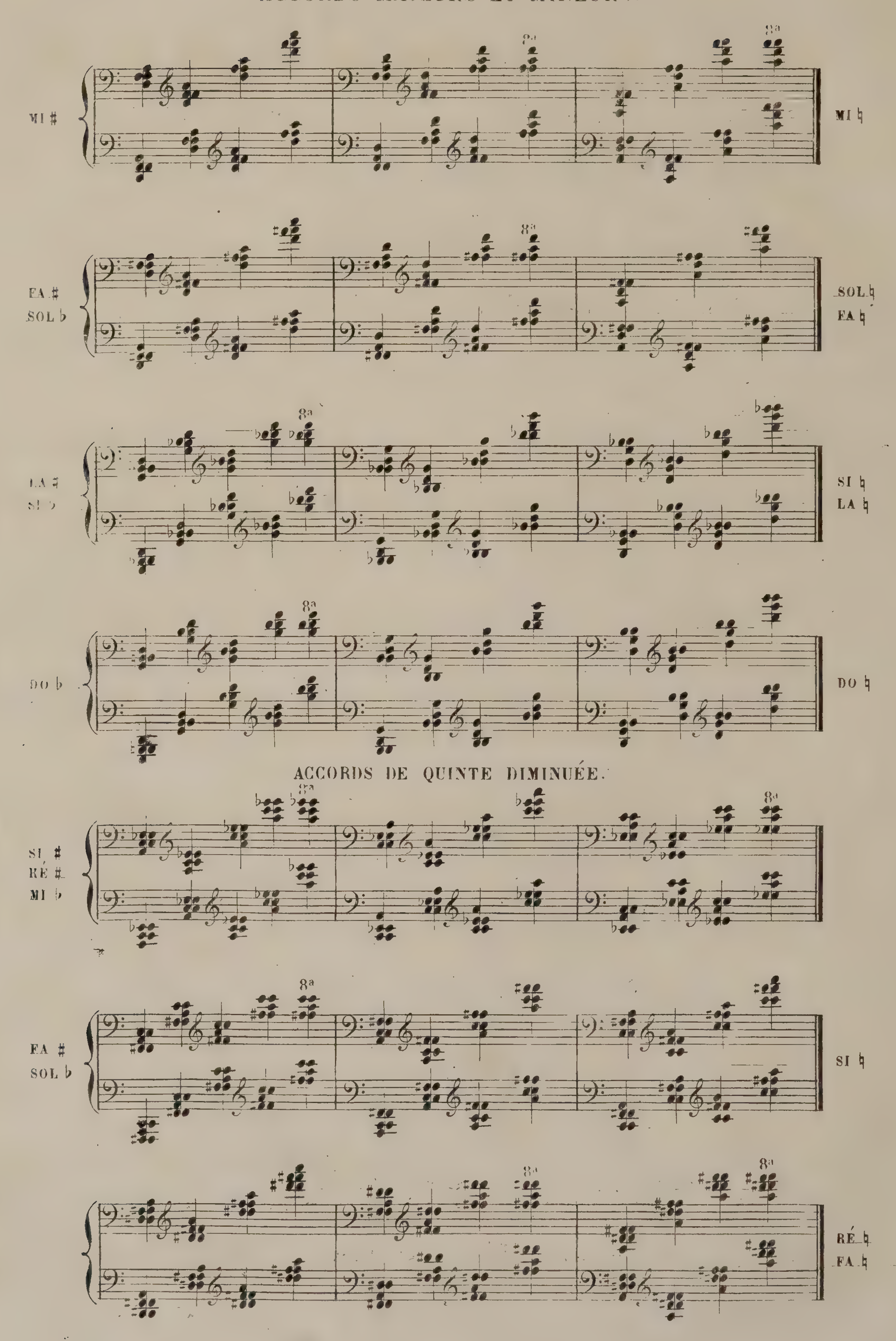
ENCHAINEMENT PAR TIERCES INFÉRIEURES.



ENCHAINEMENT PAR QUINTES INFÉRIEURES.



ACCORDS MAJEURS ET MINEURS.





ARPÉGES.

M.D.

4 3 2 1

M.G.

M.D.

M.G.

M.D.

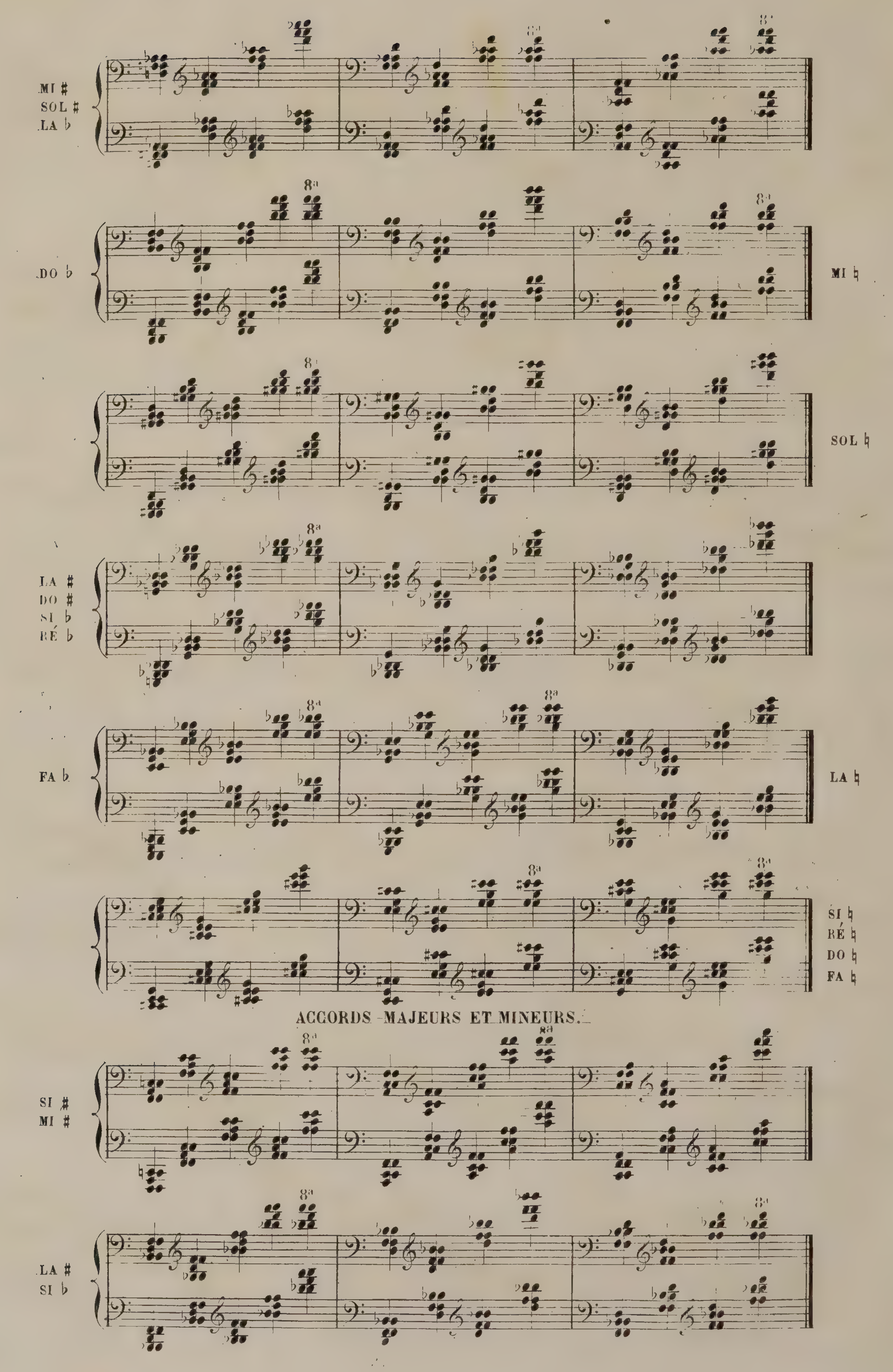
M.G.

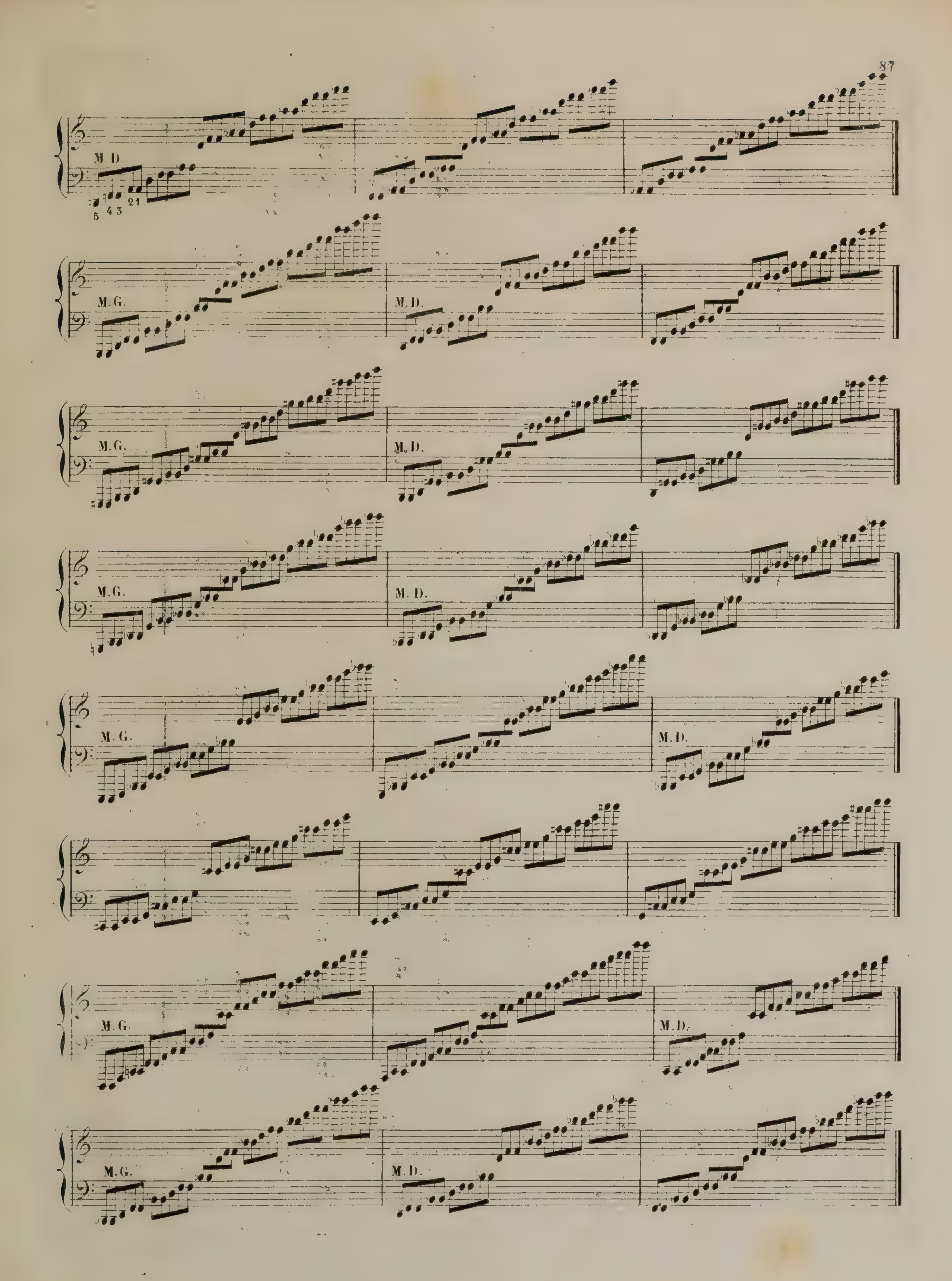
M.D.

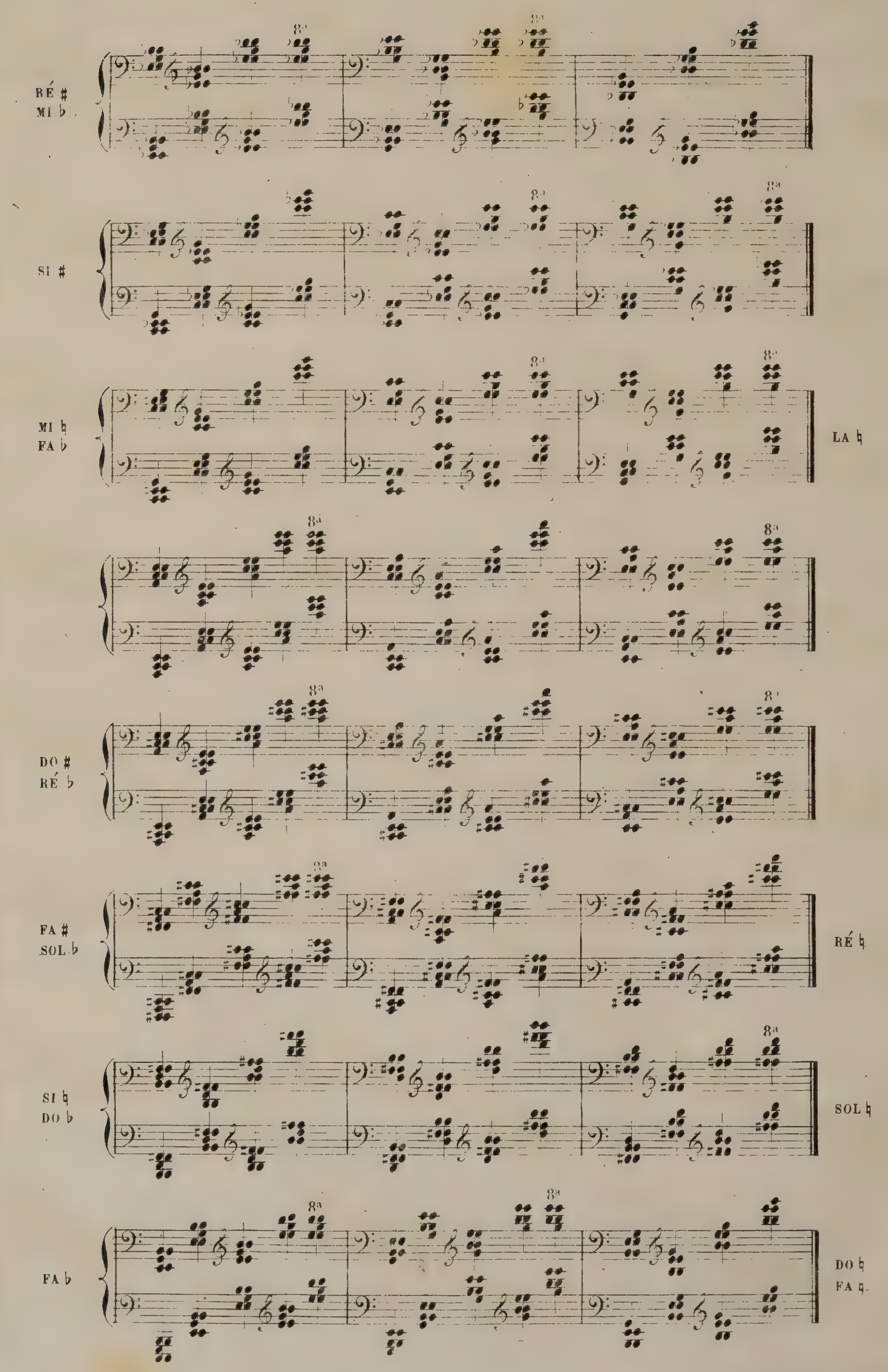
M.G.

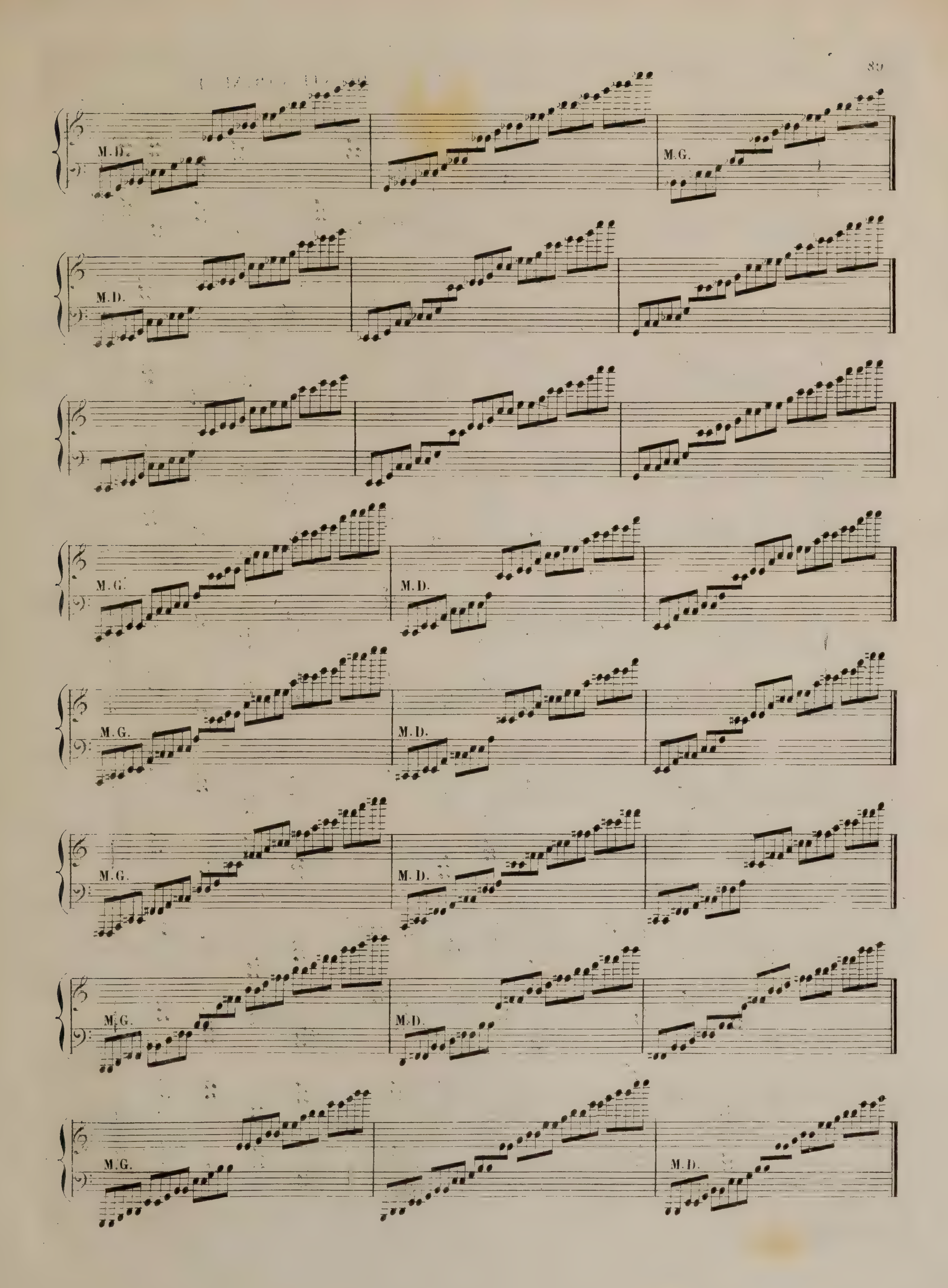
M.D.

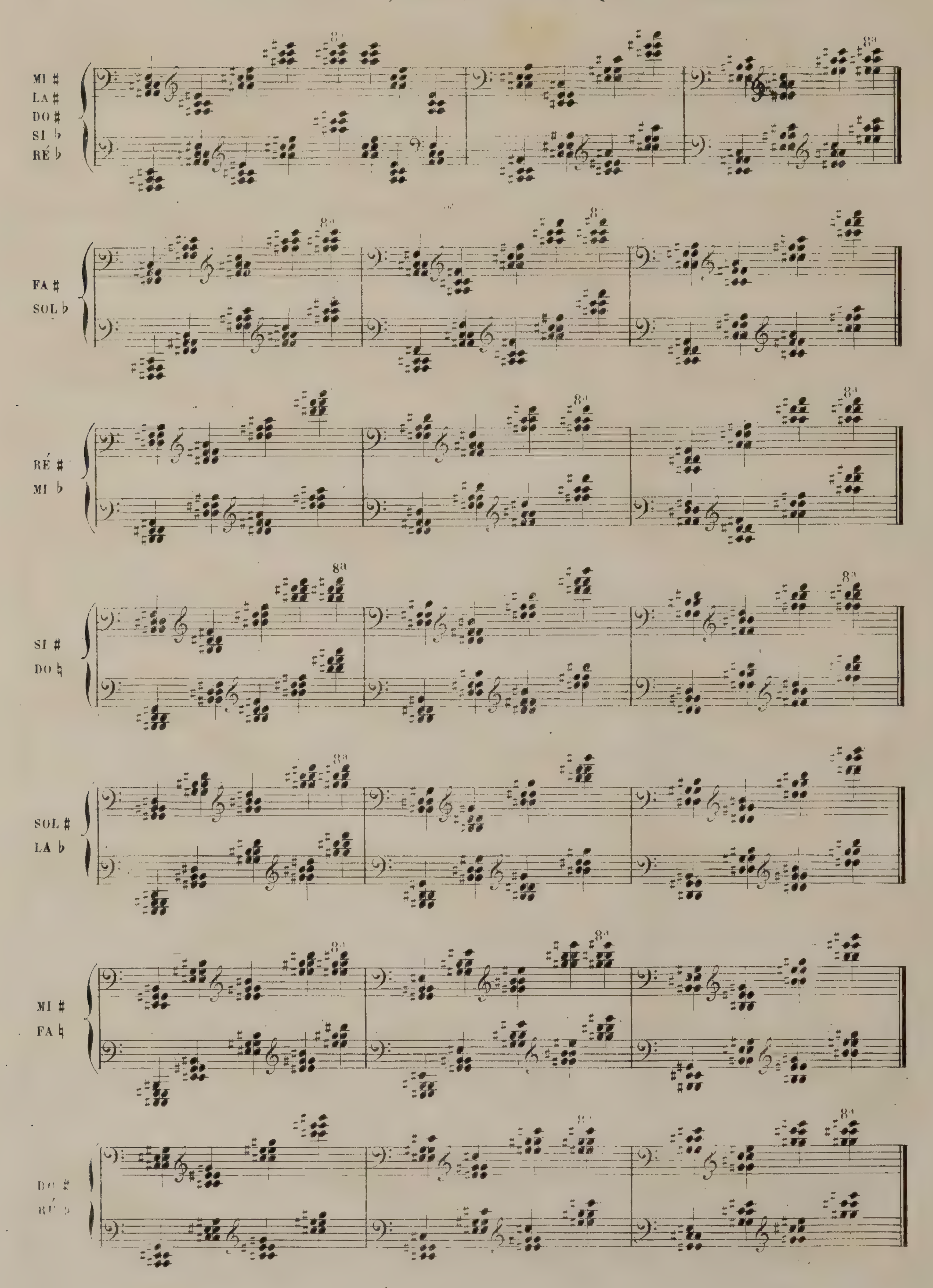
M.G.

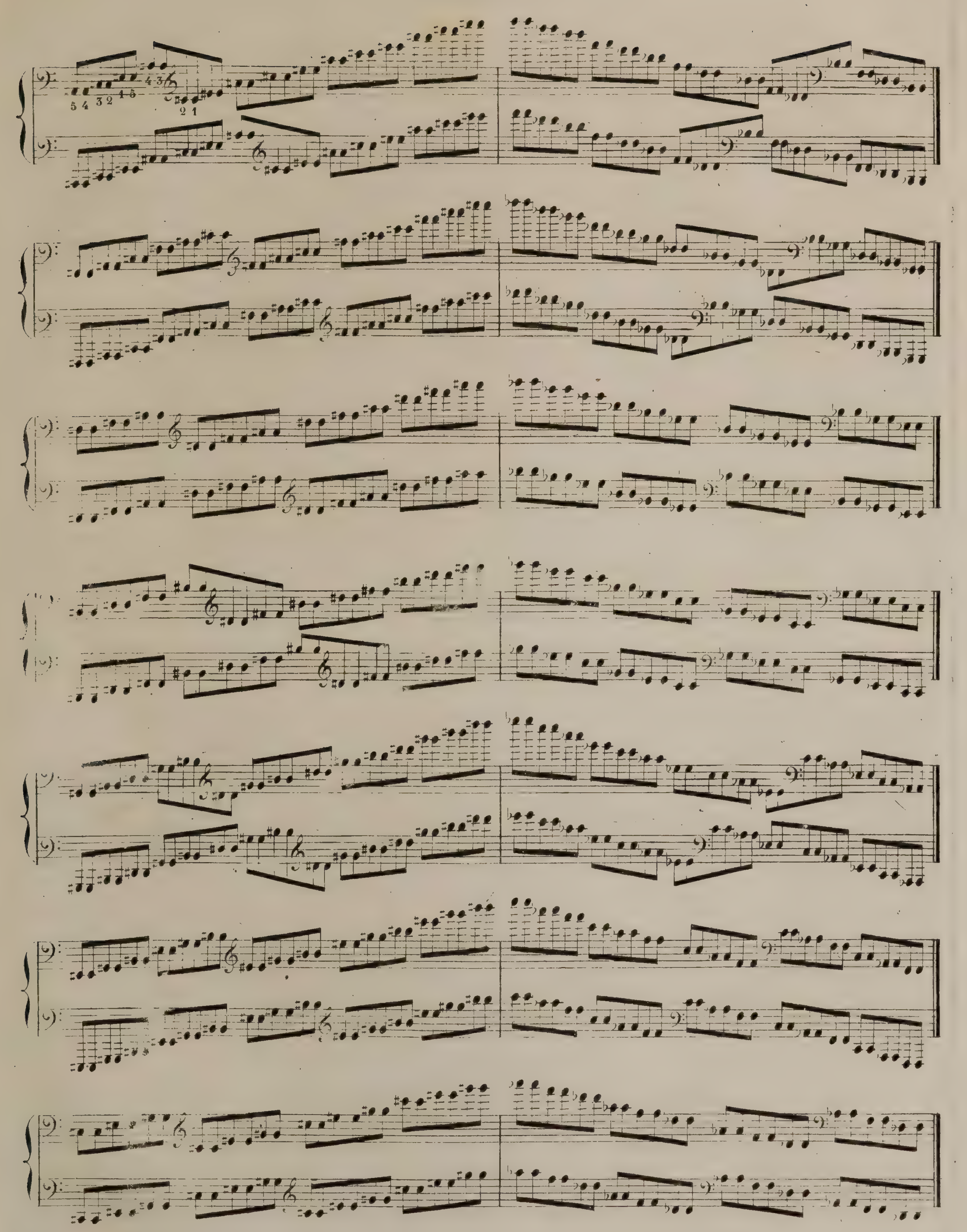

MI ♯
SOL ♯
LA ♭
8a
DO ♭
MI ♮
SOL ♮
LA ♯
DO ♯
SI ♭
RÉ ♭
FA ♭
LA ♮
SI ♮
RÉ ♮
DO ♮
FA ♮
ACCORDS MAJEURS ET MINEURS.
SI ♯
MI ♯
LA ♯
SI ♭


M. D.
5 4 3 2 1
M. G.
M. D.
M. G.
M. D.
M. G.
M. D.
M. G.
M. D.
M. G.
M. D.
M. G.
M. D.

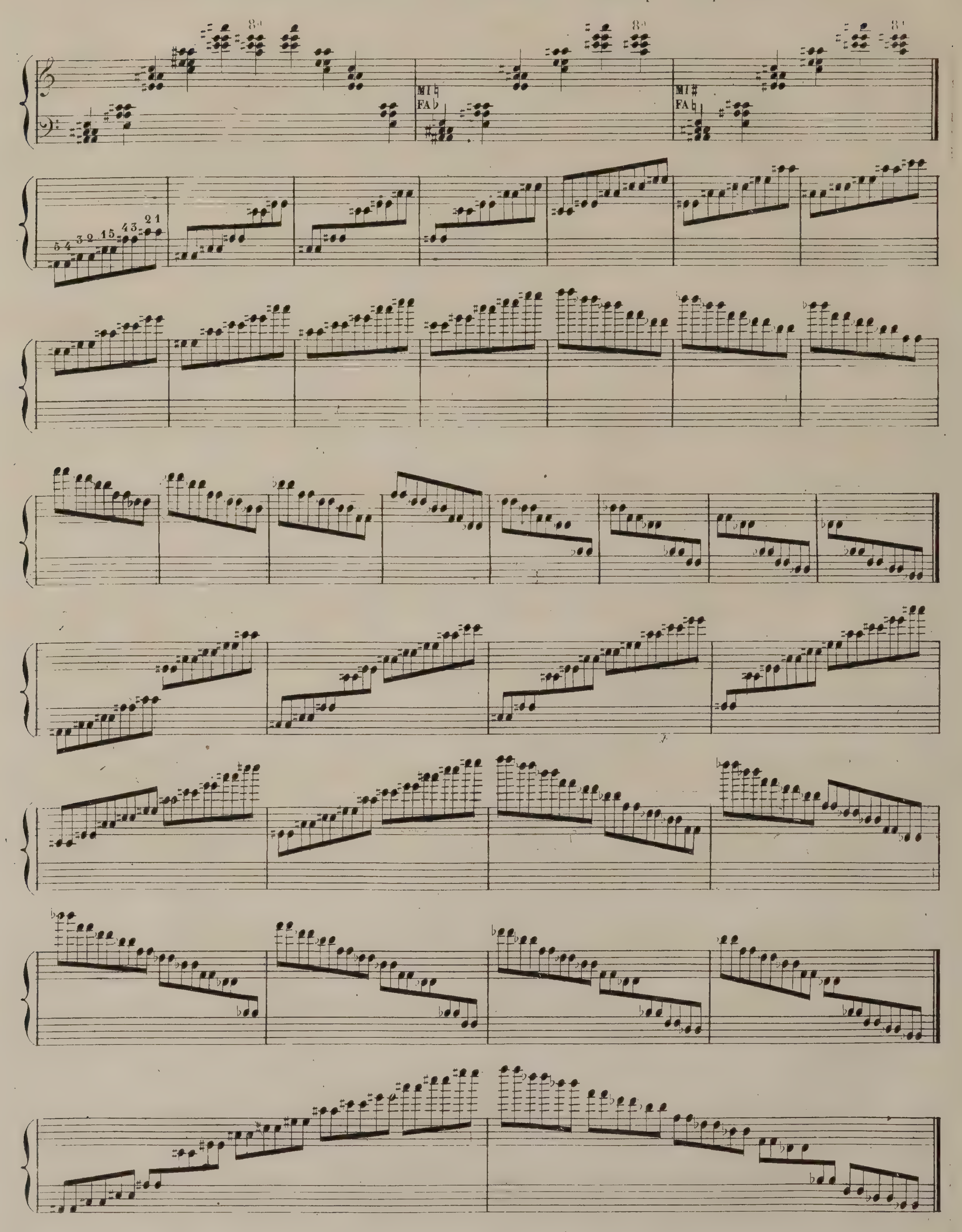

RÉ ♯
MI ♭
SI ♯
MI ♮
FA ♭
LA ♮
DO ♯
RÉ ♭
FA ♯
SOL ♭
RÉ ♮
SI ♮
DO ♭
SOL ♮
FA ♭
DO ♮
FA ♮

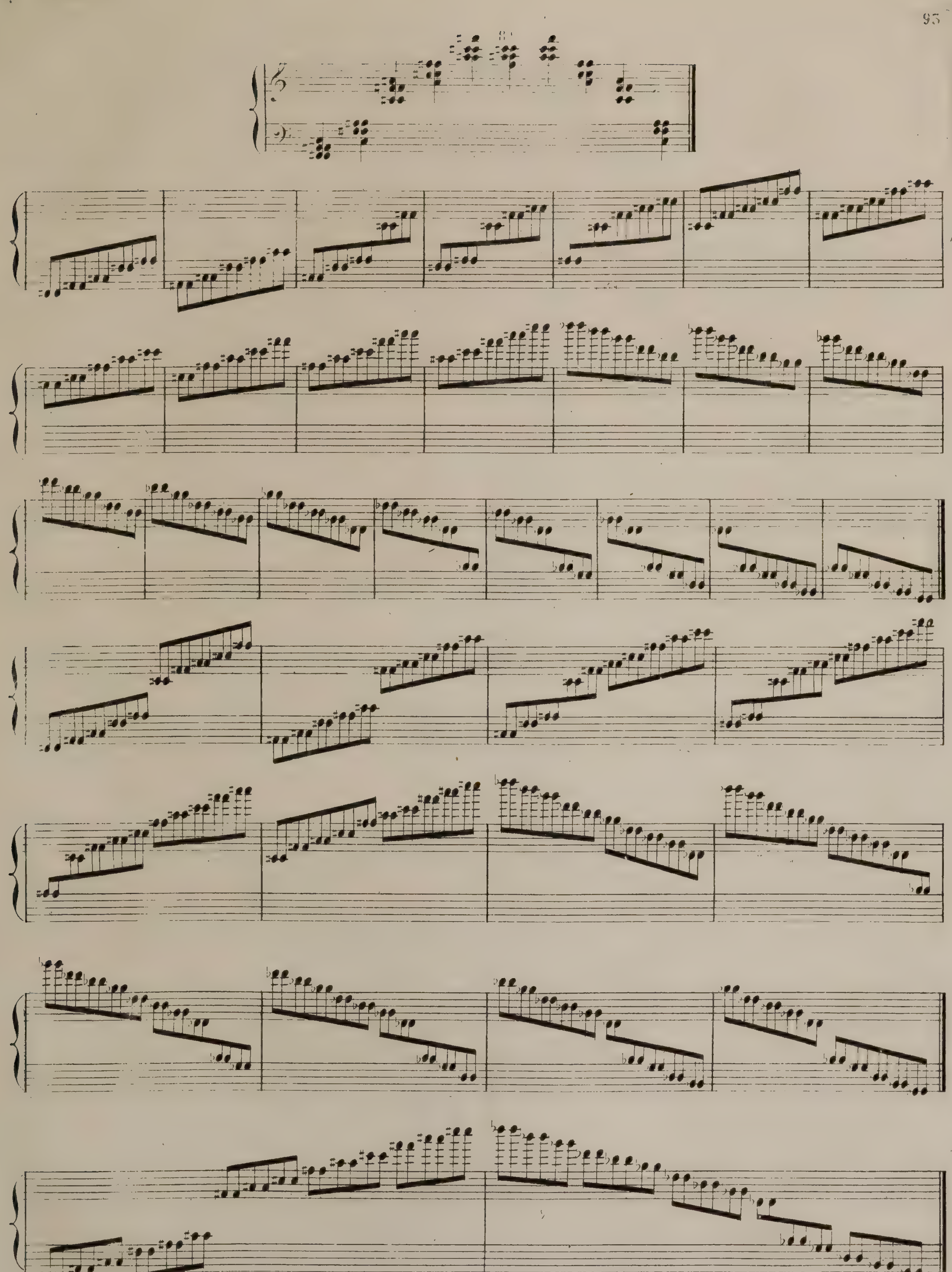

M.D.
M.G.
M.D.
M.G.
M.D.
M.G.
M.D.
M.G.
M.D.
M.G.
M.D.
M.G.
M.D.


MI ♯
LA ♯
DO ♯
SI ♭
RÉ ♭
FA ♯
SOL ♭
RÉ ♯
MI ♭
SI ♯
DO ♮
SOL ♯
LA ♭
MI ♯
FA ♮
DO ♯
RÉ ♭

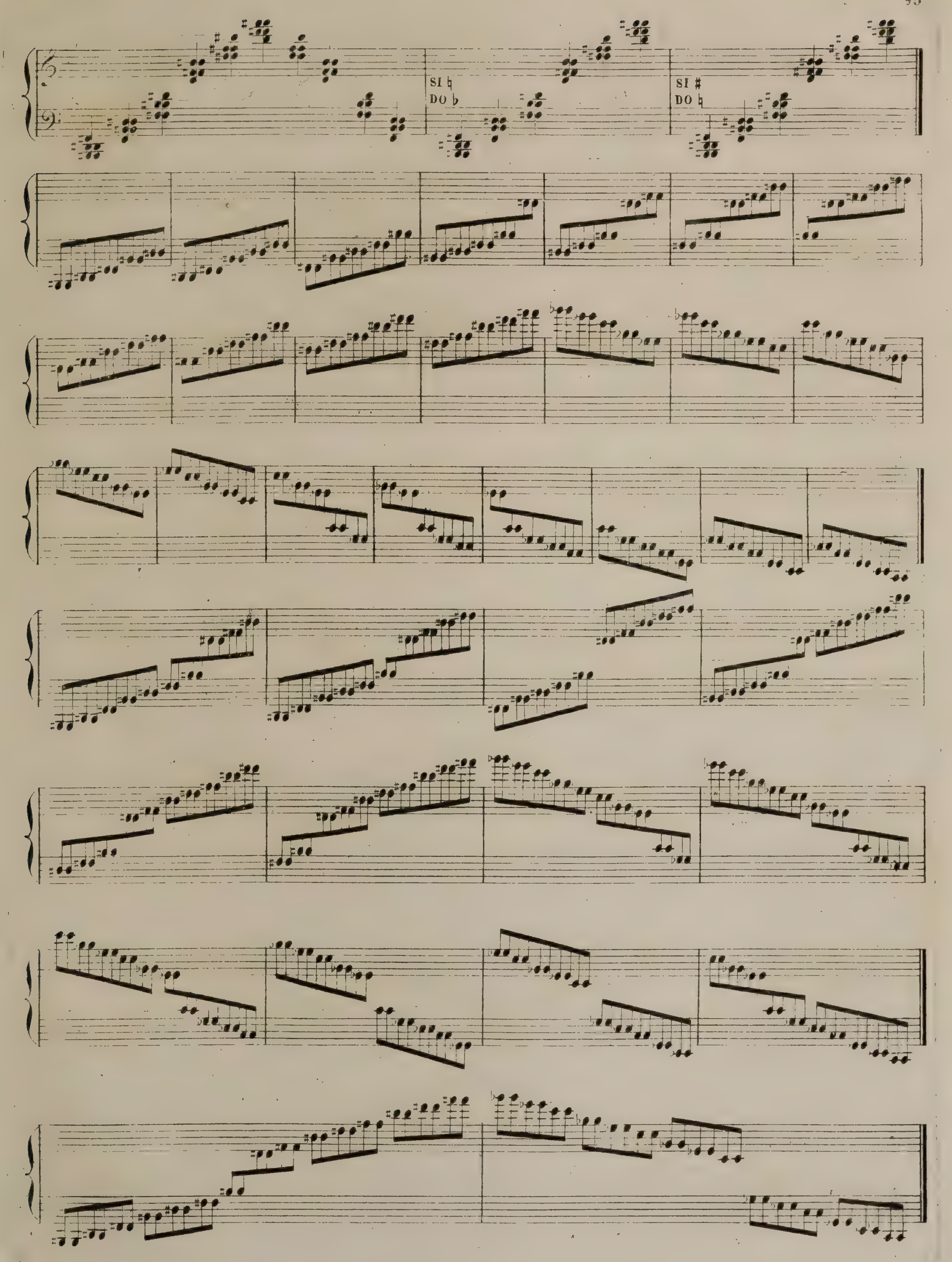

5 4 3 2 1 5 4 3
2 1

ACCORDS et ARPÉGES exécutés alternativement par chaque main

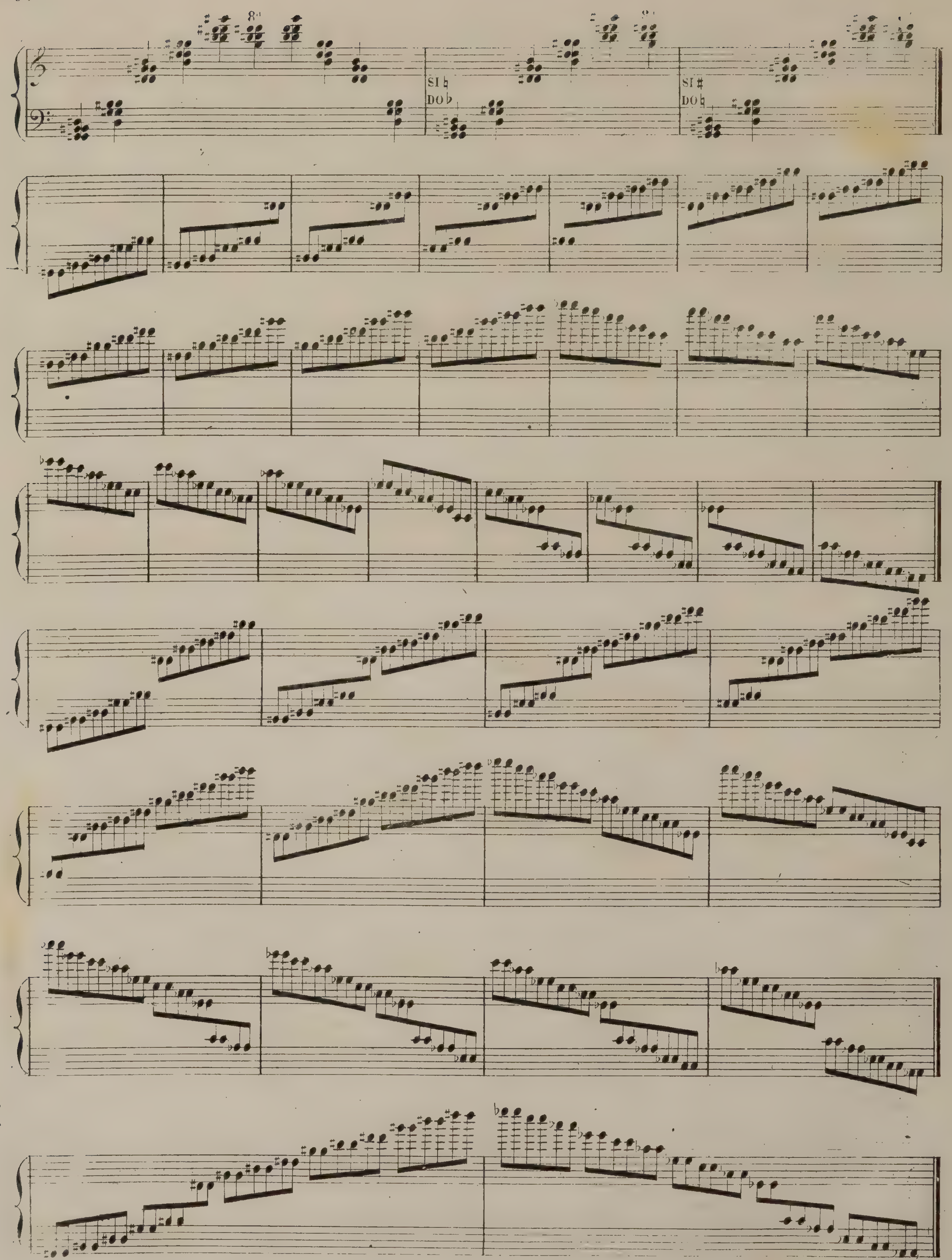








SI ♮
DO ♭
SI ♯
DO ♮


8va
SI ♮
DO ♭
SI ♯
DO ♮


8va
8va
8va
8va
8va
SI ♮
DO ♭
MI ♮
FA ♭
MI ♯
FA ♮
SI ♯
DO ♮


MI ♮
FA ♭
MI ♯
FA ♮

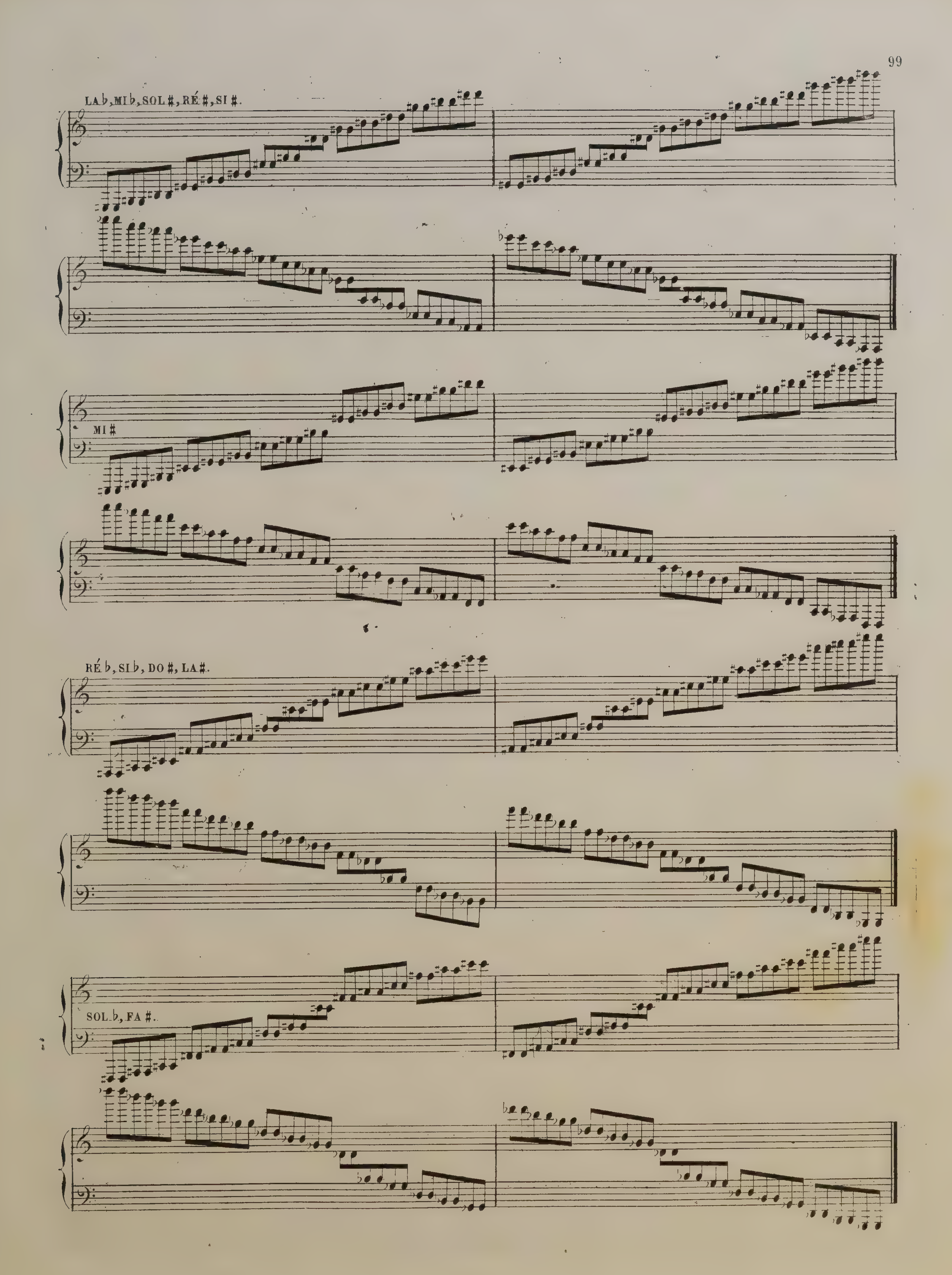

LA♭, MI♭, SOL♯, RÉ♯, SI♯.
MI♯
RÉ♭, SI♭, DO♯, LA♯.
SOL♭, FA♯.

TABLEAU RÉSUMÉ DES ACCORDS DE TROIS SONS

AVEC FONCTIONS IDENTIQUES PAR NOTES SYNONYMES ET ADDITION D'UNE NOUVELLE FONCTION QUI PEUT SE PRÉSENTER COMME SEPTIÈME OU NOUVELLE FONDAMENTALE.





Accords produits par l'adjonction de nouvelles fonctions.

ACCORD DE QUINTE DIMINUÉE

Fonction de septième.

Septième de 3me espèce.

7me diminuée.

Synonymes.

Accord de 5te diminuée.

Synonymes.

7me diminuée.

Nouvelle fondamentale.

7me dominante.

ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE.

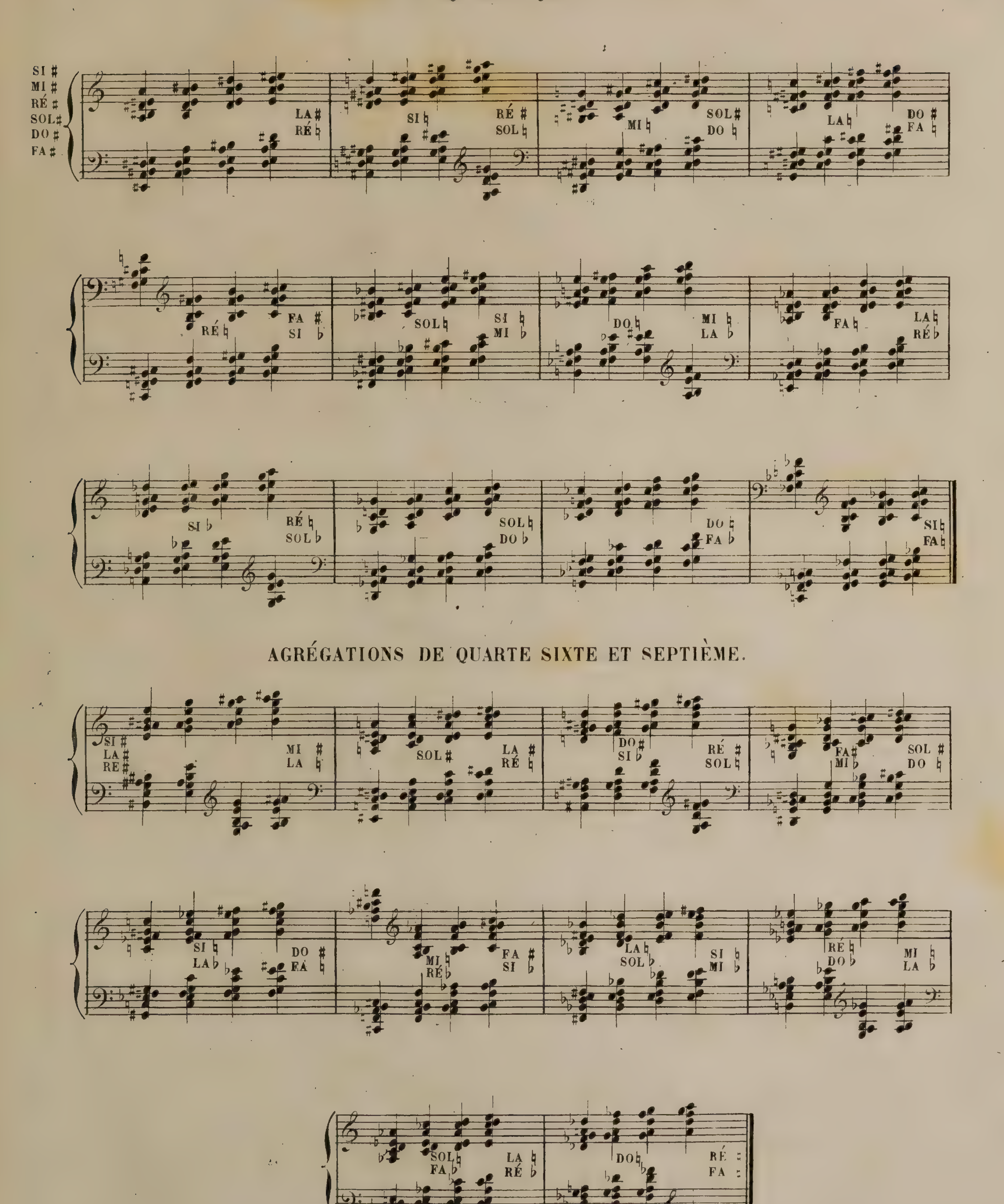


Accords majeurs et de septième dominante.

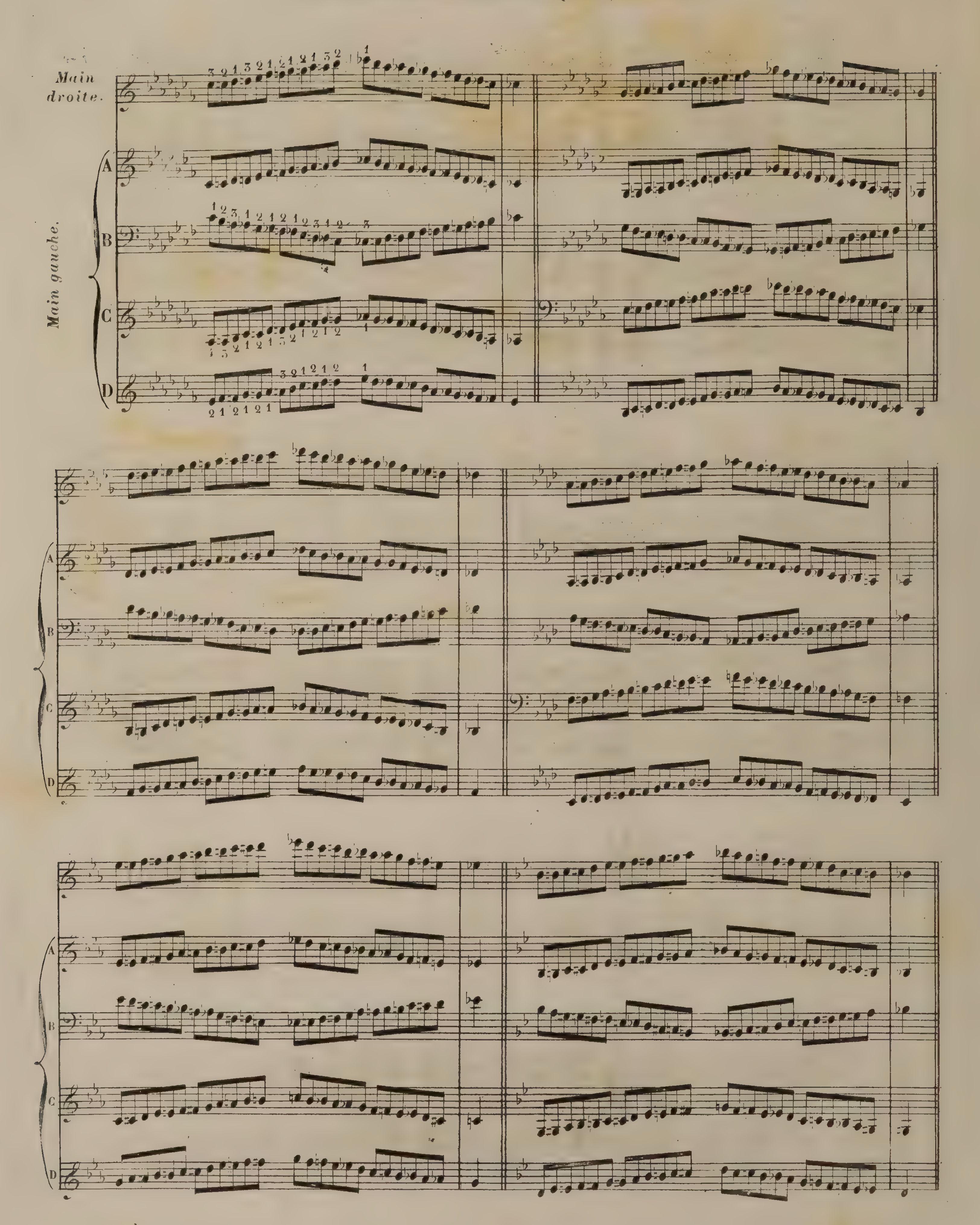
Accords mineurs.


SI ♭
MI ♭
LA ♭
RE ♭
SOL ♭
DO ♭
FA ♭
FA ♮

AGRÉGATIONS DE QUARTE QUINTE ET SEPTIÈME.



AGRÉGATIONS DE QUARTE SIXTE ET SEPTIÈME.

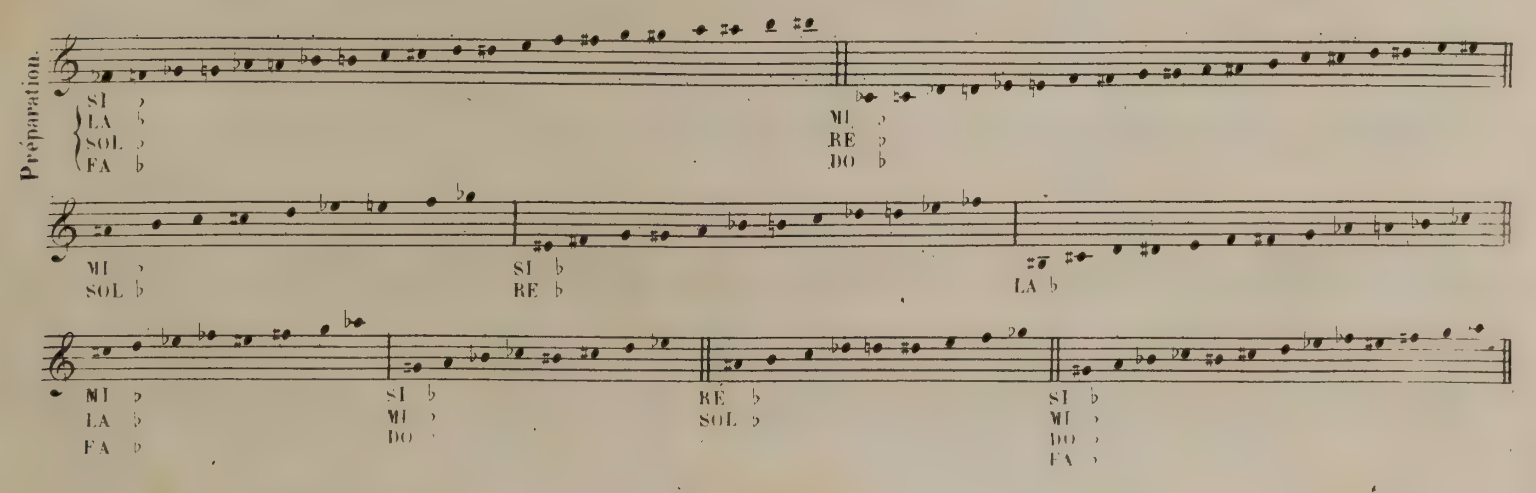

Main droite.
Main gauche.
A
B
C
D

Afin de pouvoir faire la Gamme Chromatique dans les tonalités suivantes: LA, MI, SI, FA ♯, DO ♯, il faut procéder comme dans le ton de ré.

C'est pourquoi je me suis arrêté au ton de ré

DIFFÉRENTES MANIÈRES GRAPHIQUES

d'indiquer la Gamme Chromatique pour l'exécuter sur la Harpe.



GAMME CHROMATIQUE SUR L'ACCORD PARFAIT DE LA TONIQUE

7 Tonalités Majeures 7 Tonalités Mineures

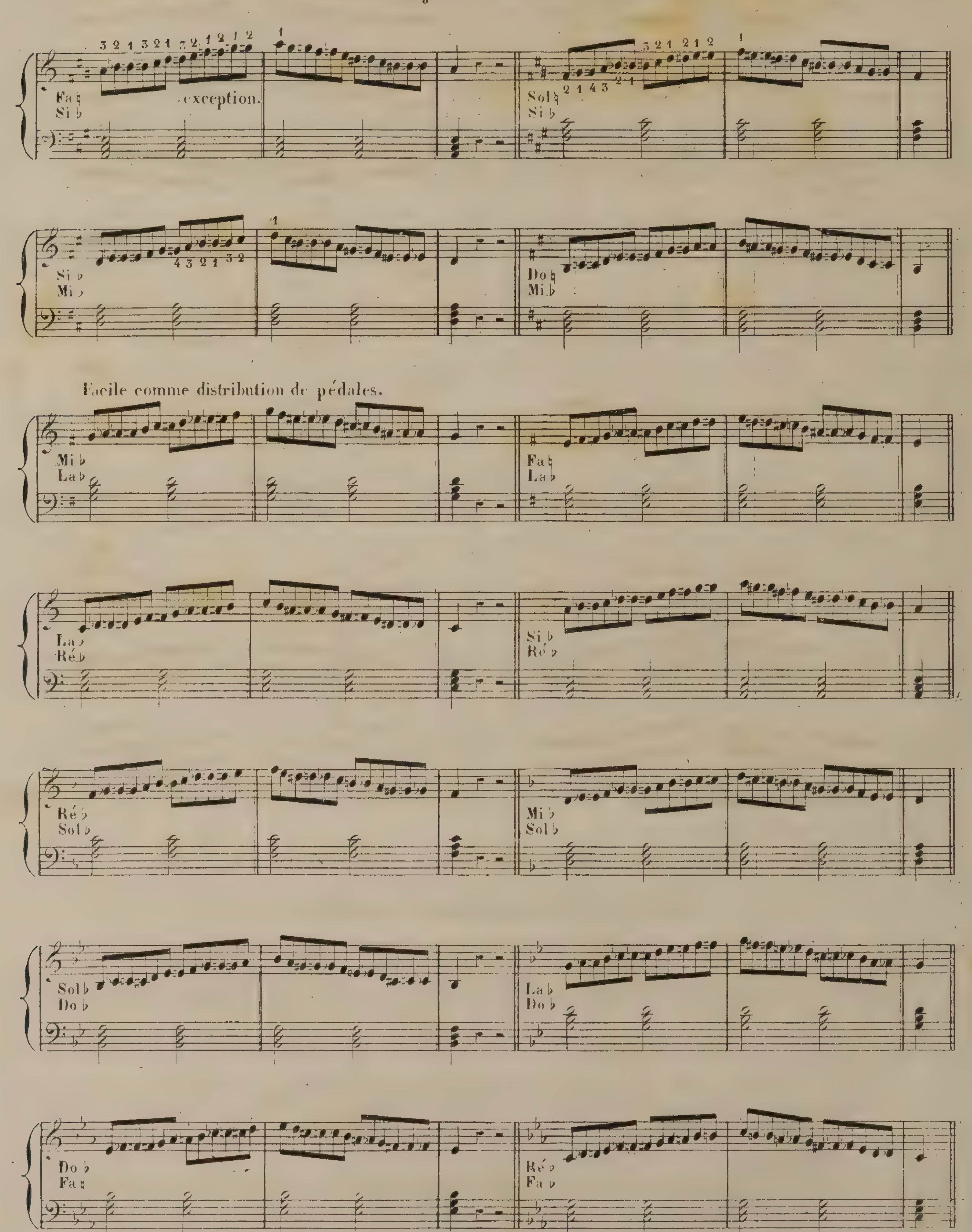


TABLEAU COMPARATIF

Des six tonalités majeures et mineures Enharmoniques

Agrégations fictives de Quarte Quinte Septième et de Quarte Sixte Septième.

L'on remarquera que les tonalités majeures avec des dièses, ont l'avantage de faire facilement la Neuvième dominante mineure et la Sixte augmentée, les tonalités mineures avec des bémols sont dans le même cas et de plus leurs gammes ne sont pas factices comme les gammes mineures avec des dièses enfin cette remarque nous donne la preuve qu'il est préférable d'employer les tonalités unitoniques qui peuvent être majeures et mineures parce qu'alors les gammes et les accords sont plus faciles à exécuter.

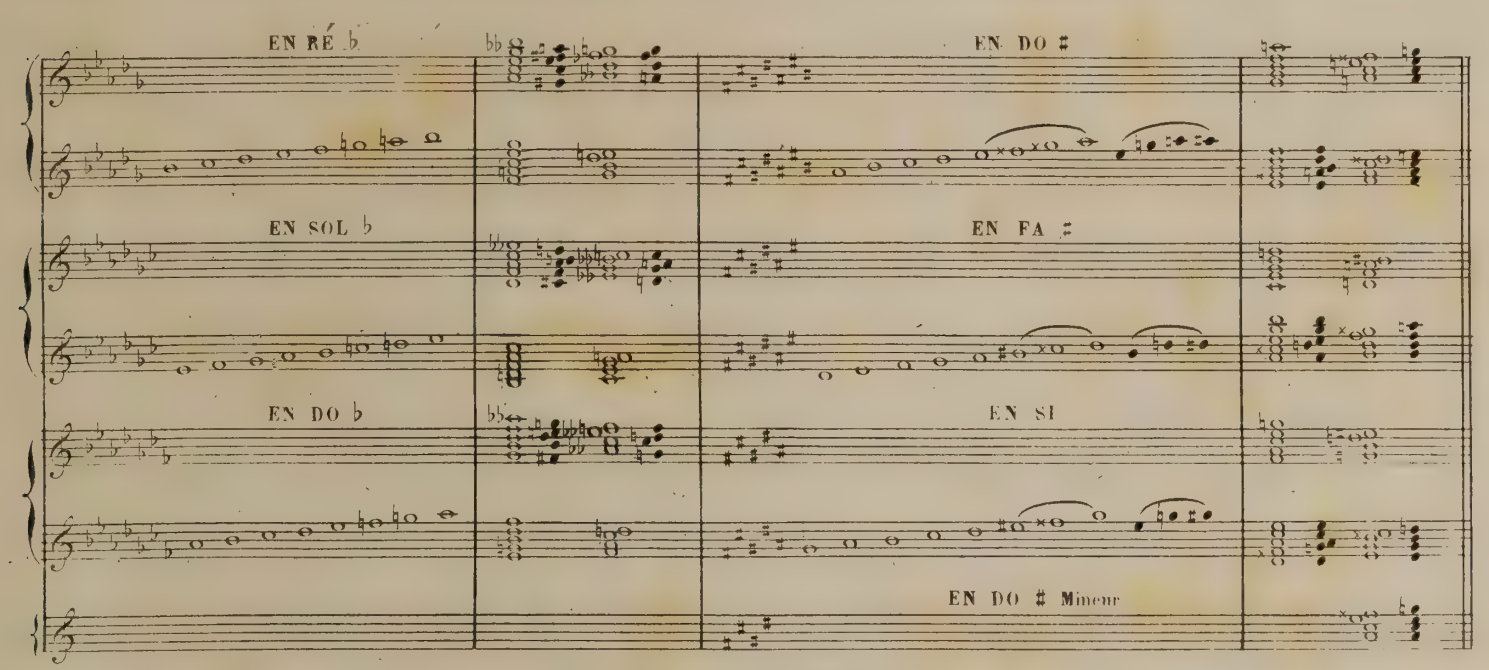


TABLEAU DES TONALITES

Majeures et mineures unitoniques



TABLEAU DE LA TRANSPOSITION OMNITONIQUE

Transposition supérieure

	Transposition normale	Transposition altérée	Transposition sur altérée
TON CHROMATIQUE.			7
4te MAXIME.		1	6
ENHARMONIE.		2	5
3ce AUGMENTÉE.		3	4
3ce DIMINUÉE.		4	3
2de AUGMENTÉE.		5	2
4te DIMINUÉE.		6	1
1/2 TON CHROMATIQUE.		7	
4te AUGMENTÉE.	1	6	
2de MINEURE.	2	5	
3ce MAJEURE.	3	4	
3ce MINEURE.	4	3	
2de MAJEURE.	5	2	
4te JUSTE.	6	1	

SYSTÈME MUSICAL

Transposition inférieure

	Transposition normale	Transposition altérée	Transposition sur altérée
4te JUSTE.	6	1	
2de MAJEURE.	5	2	
3ce MINEURE.	4	3	
3ce MAJEURE.	3	4	
2de MINEURE.	2	5	
4te AUGMENTÉE.	1	6	
1/2 TON CHROMATIQUE.		7	
4te DIMINUÉE.		6	1
2de AUGMENTÉE.		5	2
3ce DIMINUÉE.		4	3
3ce AUGMENTÉE.		3	4
ENHARMONIE.		2	5
4te MAXIME.		1	6
TON CHROMATIQUE.			7

TABLEAU DE LA TRANSPOSITION DES TONALITÉS

MODE MAJEUR — MODE MINEUR

Transposition supérieure — Nombre diminutif des tonalités

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Transposition inférieure — Nombre diminutif des tonalités

14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

SYSTÈME MUSICAL
PROCÉDANT PAR QUINTES SUPÉRIEURES OU QUARTES INFÉRIEURES.

Une gamme diatonique majeure se forme toujours de 7 sons consécutifs pris sur un point quelconque du système.

Le 2e de ces 7 sons est celui qu'on nomme tonique ou 1er dégré, le 3e dominante ou 5e dégré, le 6e médiante ou 3e dégré, et le 7e note sensible ou 7e dégré de cette gamme.

TRANSPOSITION

Tableau de la transformation des clefs à la 4te, à la 2de ou à la 3ce inférieure et à la 4te, à la 2de ou à la 3ce supérieure, quelque soit l'altération de ces intervalles. Je suppose, comme point de départ, que l'on veuille transposer de la musique écrite sur deux portées pour Harpe, Orgue ou Piano. — Il est important d'observer d'abord que dans la transposition, on ne tient pas compte du diapason des clefs. — La plus grande difficulté ne consiste pas dans le changement du nom des notes, mais dans la transformation des altérations: j'indique

1o par transposition normale, le ♭ le ♮ le ♯ restant ♭ — ♮ — ♯ on parvient à surmonter cette 1re difficulté par la connaissance des clefs.

2o par transposition altérée .... { le ♭ se transformant en 𝄫 ou ♮
le ♮ ———— ♭ ou ♯
le ♯ ———— ♮ ou ×

3o par transposition sur-altérée, { le ♭ se transformant en ♯
le ♮ ———— 𝄫 ou ×
le ♯ ———— ♭

J'ai mis (*page* 111) en regard des 14 transpositions inférieures ou supérieures les tonalités majeures et mineures où peuvent se rencontrer ces transpositions. On verra dans ce tableau que plus on s'éloigne du point de départ soit en descendant soit en montant, moins ces transpositions sont usitées — J'ai mis, en noires, à côté des doubles bémols et des doubles dièses, qui n'existent pas sur la harpe, ce que devenaient ces notes dans la transposition: car alors il faut faire deux choses, transposer et substituer; ce qui constitue la transposition substituée.

Je recommande aux élèves de suivre l'ordre progressif inférieur ou supérieur du tableau, d'apprendre les noms des notes constituant la transposition altérée et sur-altérée et de se bien persuader que les 14 transpositions inférieures et supérieures sont chacune pour toutes les tonalités c'est à dire omnitoniques.

TABLEAU DE LA TRANSFORMATION DES CLEFS
Dans la transposition omnitonique



PRÉPARATION AU TABLEAU EXPLICATIF partant DU TON De DO { à Gauche et à droite transposition supérieure
à Droite et à gauche transposition inférieure

Transposition supérieure
½ TON CHROMATIQUE.
4te AUGMENTÉE.
2de MINEURE.
3ce MAJEURE.
3ce MINEURE.
2de MAJEURE.
4te JUSTE.

SYSTÈME MUSICAL

Transposition inférieure.
4te JUSTE.
2de MAJEURE.
3ce MINEURE.
3ce MAJEURE.
2de MINEURE.
4te AUGMENTÉE.
½ TON CHROMATIQUE.

TABLEAU EXPLICATIF DE L'ORDRE DIVERGENT ADOPTÉ POUR LA TRANSPOSITION OMNITONIQUE Partant

1º de l'extrême gauche du Système à son extrême droite Transposition inférieure et supérieure.

3º Du CENTRE du SYSTÈME { à Gauche et à droite transposition supérieure / à Droite et à gauche transposition inférieure

2º de l'extrême droite du Système à son extrême gauche Transposition supérieure et inférieure.

Transposition supérieure.

TON CHROMATIQUE.

4te MAXIME.

ENHARMONIE.

3ce AUGMENTÉE.

3ce DIMINUÉE.

2de AUGMENTÉE.

4te DIMINUÉE.

½ TON CHROMATIQUE.

4te AUGMENTÉE.

2de MINEURE.

3ce MAJEURE.

3ce MINEURE.

2de MAJEURE.

4te JUSTE.

SYSTÈME MUSICAL

Transposition inférieure.

4te JUSTE.

2de MAJEURE.

3ce MINEURE.

3ce MAJEURE.

2de MINEURE.

4te AUGMENTÉE.

½ TON CHROMATIQUE.

4te DIMINUÉE.

2de AUGMENTÉE

3ce DIMINUÉE.

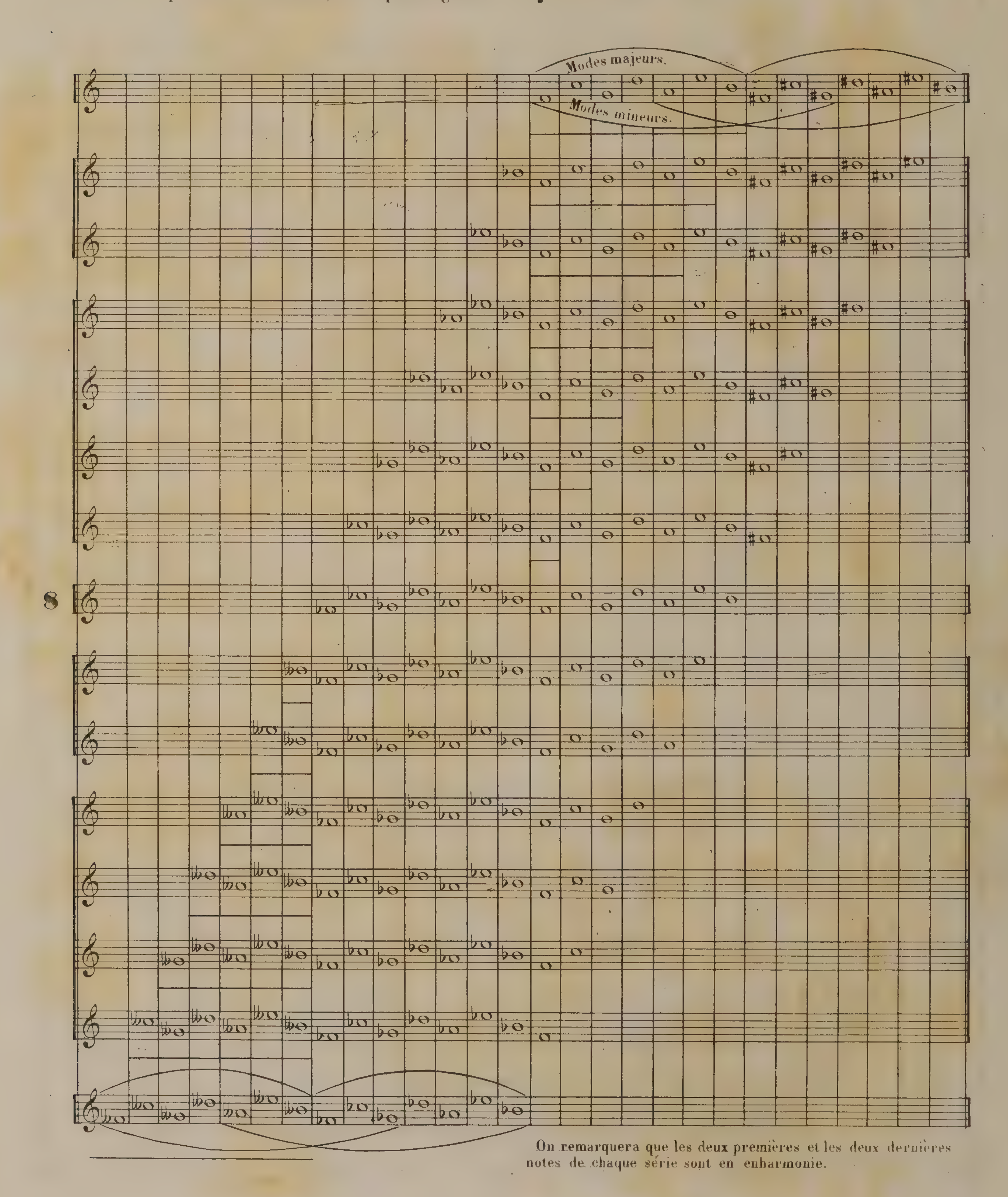
3ce AUGMENTÉE.

ENHARMONIE.

4te MAXIME.

TON CHROMATIQUE.

. Tableau des quinze tonalités à vides qui peuvent être employées pour accorder la harpe simple et qui renferment chacune huit gammes majeures et cinq mineures, la huitième série et la plus aigue constituent la harpe double c'est-à-dire quinze gammes majeures.



On remarquera que les deux premières et les deux dernières notes de chaque série sont en enharmonie.

Notes provenant de la 8e série.

Accordée à vide en

Effet.

A l'unisson du diapason normal.

Harpe simple comparée à la harpe double et accordée à vide à un demi ton chromatique supérieur.

Modes majeurs.

Modes mineurs.

Tonalité majeure du morceau à exécuter.

A éviter autant que possible, à cause de la tension immodérée des cordes.

Anciennes tonalités usitées pour la harpe simple.

Notes baissées d'un demi ton.

accordée à vide à l'unisson.

8

Notes haussées d'un demi ton.

Harpe employée dans des tonalités inusitées comme notation et considérée comme instrument transpositeur en enharmonie, ou identité par notes synonymes supérieures.

A pratiquer autant que possible, à cause de la tension modérée des cordes.

accordée à vide à un demi ton chromatique inférieur.

Notes provenant de la 8e série.

7	7	
6	1	
5	2	
4	3	
3	4	
2	5	
1	6	
	7	
6	1	
5	2	
4	3	
3	4	
2	5	
1	6	
	7	

Paris, imp: Thierry, Cité Bergère, 1.